

La desintelectualización del arte en la obra de Tomás González

Santiago Gómez Lema

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

Pontificia Universidad Javeriana

Facultad de Ciencias Sociales

Pregrado en Estudios Literarios

Bogotá, DC.

Enero de 2013

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Joaquín Emilio Sánchez García, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Liliana Ramírez Gómez

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Jaime Andrés Báez León

Artículo 23 de la Resolución No. 23 de Julio de 1946

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al Dogma y la Moral Católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia.”

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN

-Tomás González

-Aclaración

I. La desintelectualización del arte

-La mirada

-La imagen del lenguaje

II. Contra la cultura, la vida

III. Los caballitos del diablo: la creación del mundo

IV. Verdor

-La familia

V. La luz difícil

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

Dos hechos en apariencia aleatorios se presentan en la puerta de todo acercamiento reciente con la obra de Tomás González: su hallazgo tardío y la obsesiva limpieza de su prosa. Y ambos resultan confusos, se advierten como descuido. Es como si costara aceptar que un autor que se niega voluntariamente toda complejidad, todo malabarismo técnico, pudiera alcanzar la misma intensidad expresiva, el mismo deslumbramiento que emerge del contacto con los arrebatos estilísticos de su generación anterior. Su realidad es la misma, claro, pero en él no se delata esa necesidad imperiosa por sobrecargar las imágenes con el lenguaje ostentoso que Carpentier profesaba como único vehículo para dar cuenta de la excesiva vitalidad de nuestro continente. Sus recursos son otros. Y son, para un lector desprevenido, indistinguibles a primera vista. Toda su maestría se revela en la alusión, en la habitual economía de su escritura que busca decir lo más diciendo lo menos.¹

Su sencillez nos asombra. Pero se trata de una transparencia muchas veces peligrosa: allí donde todo está dicho con naturalidad, sin esfuerzo, donde lo que se cuenta carece de la

¹ Digo indistinguibles a primera vista porque para comprender la dimensión de las relaciones de sus novelas con los grandes temas de la novela latinoamericana, de la literatura universal, es necesaria una visión panorámica de toda su obra, pues sus personajes, como pasa en la comedia humana de Balzac, reaparecen como si se tratara de una única obra que viene a redondear lo que en el cine se ha venido llamando el arco de transformación del personaje, es decir, los tránsitos que operan en los personajes de ficción y en los que se juega en gran parte su verosimilitud. En su novelas, la transformación se puede rastrear muchas veces desde la infancia del personaje hasta su vejez, hasta la muerte.

solemnidad, de la ambición con que se dibujan los grandes hombres, todo puede parecer trivial. González se atreve a socavar un poco aquella tendencia literaria según la cual sólo se deben escribir historias que participen de la gravedad de los asuntos importantes, de los delirios extraordinarios de las vidas de los héroes totales. En él la escritura parece seguir un solo precepto: nada de la realidad me es indiferente, todo lo existente goza de la expresividad suficiente para revelar su misterio, su maravilloso aparecer. Es cuestión de estar atento, de perseguir con la mirada la singularidad de cada objeto, de acechar con la escritura esa difícil luminosidad del mundo. “La realidad es infinita donde uno esté...La realidad, cualquiera que sea, puede ser materia prima para la escritura. No hay algo que sea más importante que otra cosa, porque lo más importante está en todas partes como la vida y la muerte.” (González, *Entrevista*).

El escritor ha dejado entonces de ser el suplantador de la figura de Dios, el forjador de mundos paralelos, opuestos a una realidad-real asfixiante con la que ya no se tiene ninguna familiaridad. Ya no es el rebelde, el discrepante escritor, que tiene en la imaginación su herramienta sagrada, su arma letal contra las costumbre de los hombres. Es, por el contrario, el afirmador de su prolongada riqueza. Lo paradójico de esta postura es que se trata de una riqueza que se expresa en la medida. Las novelas de González ya no quieren agotar, tarea de antemano perdida, una realidad que es infinita. Buscan recuperar la nitidez del instante, el asombro de los mundos menores. El lenguaje ya no quiere amplificarse, exhibirse en la descripción de los fenómenos.

Y aunque las comparaciones, en este caso, puedan resultar incómodas, basta con hacer una corta comparación estilística de un pasaje que aparece en *Cien años de soledad* y que, en un cuento de González, *El rey del Honka.-Monka*, se repite como imagen, para ver en qué consiste la sobriedad narrativa de González. La imagen no es aleatoria y representa, en la obra de García

Márquez, una de las más potentes versiones de su lenguaje suntuoso. En la obra de González es apenas un pasaje sin importancia, la muerte de un personaje que no tiene ninguna relevancia en el desarrollo de la trama. Sin embargo, aquí se puede ya observar por dónde va la repetitiva anotación de la manera elusiva de su lenguaje, de su reconcentración estilística. García Márquez, favoreciendo la amplificación de su lenguaje, demuestra una vez más en qué consiste el prodigioso vuelo de su imaginación:

Un hilo de sangre salió por debajo de la puerta, atravesó la sala, salió a la calle, siguió en un curso directo por los andenes disparejos, descendió escalinatas y subió pretils, pasó de largo por la calle de los Turcos, dobló una esquina a la derecha y otra a la izquierda, volteó en ángulo recto frente a la casa de los Buendía, pasó por debajo de la puerta cerrada, atravesó la sala de visitas pegado a las paredes para no manchar los tapices, siguió por la otra sala, eludió en una curva amplia la mesa del comedor, avanzó por el corredor de las begonias y pasó sin ser visto por debajo de la silla de Amaranta que daba una lección de aritmética a Aureliano José, y se metió por el granero y apareció en la cocina donde Úrsula se disponía a partir treinta y seis huevos para el pan.

-¡Ave María Purísima! -gritó Úrsula. (García Márquez 157)

La fecundidad de la prosa de García Márquez tiene su correlato en la necesidad de captar todos los matices de una realidad ficticia que persigue la totalidad de un mundo, y que por lo tanto le apuesta a una verosimilitud, a una coherencia que se juega en el agotamiento de ese mundo en la novela. En González, el episodio está marcado por la alusión, por la brevedad. Su pasaje deja cosas sin resolver, mostrando de una vez que los vacíos son el lugar mismo de la imaginación: “El rasgo de sangre salía por la puerta de atrás, que había sido violentada, daba la vuelta a la esquina y desaparecía donde tal vez un carro se había llevado al herido” (González, *Honka* 166)

El ejercicio anterior no tiene la intención de distanciar a dos autores que tal vez, a pesar de sus diferencias estilísticas, comparten todavía ciertas obsesiones propias de una literatura en común, de un pasado semejante. Todo lo contrario. Ya de entrada vemos que las imágenes son las mismas, alejadas acaso por un tratamiento que difiere en el uso del lenguaje; uso que muchas veces es una cuestión de preferencia personal. Me interesa mostrar desde un comienzo por dónde va la recurrente prevalencia de González por un lenguaje limpio de todo exceso, esa forma primera de comprobar que estamos ante un autor que sabe trabajar la lengua, que tiene su propio ritmo, una voz inconfundible.

La aparición de un estilo semejante es posible no tanto porque se trate de una respuesta a una tradición novelística (hablo no sólo de García Márquez, sino de Rulfo, de Cortázar y del que influyó directamente sobre ellos, Faulkner) que ha tenido como base un lenguaje laberíntico, recargado de metáforas grandiosas, sino más bien porque se trata del estilo que más se acomoda a su visión de mundo. La escritura de González tiene, además, su justificación en la experiencia: trabajó durante muchos años en la traducción de textos científicos al inglés, lengua de la que dice haber asimilado su sencillez gramatical. Todo este caminar a través del lenguaje va reafirmando la manera sucinta de enfrentar la historia, de describir los hechos.

Algo similar ocurre con la construcción del personaje: sus destinos tranquilos, sencillos, están atravesados por la belleza o por el horror, por una energía superior, una potencia de la experiencia que niega toda posibilidad de que sus vidas caigan en la mera descripción de lo ordinario. Se trata de capturar la grandeza de hombres marginales que se quieren redimir del estéril contacto con la vida diaria, tomar distancia de los contaminados propósitos de la ciudad, de la toxicidad de los intereses compartidos. Pero detrás de toda esta configuración artística hay un elemento que permanece como un telón de fondo y que enmarca toda una concepción del arte

que mantiene la tensión narrativa sostenida sobre su punto más alto: la presencia de la muerte. Y en este punto, su narrativa es muy cercana a la de Horacio Quiroga. Liliana Heker, en el prólogo a los cuentos escogidos de Quiroga, escribe:

Es el escritor que no sólo contó la vida (la pasión múltiple que implica la vida); también, y de manera excepcional, contó la muerte como acto de vida. Se adentró como pocos en la incredulidad, en la rebeldía, en la esperanza engañosa del hombre que sabe- que no está dispuesto a aceptar- que se está muriendo. Sus personajes se resisten a la muerte, la pelean hasta el último aliento, por eso son tan dolorosos.” (21).

Igual de dolorosos nos resultan los personajes de González por su vitalidad exacerbada, por su negativa al pasmoso caminar por los senderos obligados de su tiempo. Cuando la cercanía con la muerte se manifiesta con todo su peso, se despierta en ellos la intimidad, el apego, la insospechada claridad del instante anterior al descanso final. Instante siempre lleno de imágenes profundas, enérgicas, entremezcladas siguiendo el desorden fructífero que se presiente cuando recordamos el pasado. En ellos la muerte nunca es un hoyo negro, oscuro; por eso su respuesta a la evidencia de su llegada no es desesperada ni rabiosa, es más bien una indignación contenida: están indignados por dejar atrás tanta belleza.

González se rehúsa a aceptar la vacuidad de la muerte de sus protagonistas. Esta resistencia se lleva al límite en su primera novela, donde el protagonista, J., después de su muerte, vuelve a reunirse con el mar. Su tumba está rodeada por cangrejos y sus órganos se van descomponiendo en sus elementos primordiales. En su poesía regresa el tema de una vida orgánica que aún persiste en este mundo. No se trata de un más allá donde el espíritu permanece. Es una devolución del cuerpo a sus elementos primordiales. Es un transitar por los estratos de la vida en donde la muerte ya no tiene cabida. Como si quisiera revivir la palabra de sus antepasados, González nos hace recordar aquella grabación insólita en donde su tío Fernando, ya

asomándose a sus últimos instantes, nos habla de la muerte, o de su ausencia, de manera coloquial: “Fuera de la vida no hay nada. ¿Para dónde se va uno si se sale de la vida? Cuando uno está muriendo, eso que llaman estar muriendo, está viviendo. Y cuando muere, está viviendo. Y cuando cadáver, está viviendo como cadáver. Y cuando polvo, está viviendo como polvo. Fuera de la vida no lo sacan. ¿Para dónde lo sacan?” (González, Fernando. *Si uno viviera*)

No sólo en su primera novela queda expuesto el impreciso trasegar de sus personajes hacia “la muerte”; esta devolución del cuerpo a un estado anterior, a la vida orgánica a donde pertenecen sus compuestos, también está plasmada en su poesía.

LXXXVIII

“El hígado se pierde como el humo

Bajo un ramalazo de viento.

Los pulmones se hacen agua, tierra,

Viento.

Se pudre el corazón y se forman

Libélulas, avispas, matorrales.

Se desmontan los odios.

Se destejen las mejillas.

Son devueltos los cristales, son devueltos

Los calcios y las sales

Mientras soles, muchos soles,

No han dejado de brillar para otras vidas. (González, *Manglares 185*)

No es raro entonces que su poesía aún mantenga esta filiación con el lenguaje prosaico. Inclusive vemos, en sus novelas, como reaparecen las mismas frases, los mismos versos situados con naturalidad en su narrativa. Su obra es una gran obra de la que participa un mismo lenguaje, unos personajes que reaparecen. Tal vez es en la simultaneidad de su poesía y en la temporalidad propia de la novela donde radica la diferencia. Pero ambas conservan esa posibilidad de fuga, de ser otra cosa: la prosa de ser poética, la poesía de ser prosaica. Hay un punto de encuentro permanente que se da siempre en el lenguaje.

Con Quiroga comparte no solamente la obsesiva repetición de la tragedia tratada con la ambigüedad justa para no convertir la muerte en un vértigo sin salida sino también su lado más luminoso: el humor, la claridad de su lenguaje, un habla propia para cada personaje que zanja de una vez por todas la dificultad que enfrenta todo escritor cuando debe darle vida a un personaje; también la afinidad por los destinos aislados que, aunque saben que sus proyectos están destinados al fracaso rotundo, no abandonan su sueño de habitar de una vez por todas el paraíso perdido.

Esta fascinación por la vitalidad del último instante es en González una de las paradojas fundacionales de su obra. Esta forma de narrar, trazada desde sus primeras novelas por una tensión entre dos elementos habitualmente tratados como contrarios, recorre toda su obra. Es el gesto desintelectualizador por excelencia: desmentir las oposiciones, mostrar las dos caras de una realidad. Esta relación entre la vida y la muerte, que en su obra es tan obsesiva como la de la luz y la sombra, se percibe aquí como una unidad indistinguible: dos fuerzas que ya no aparecen sopesadas en su habitual oposición sino como en un vaivén de necesidad absoluta: la pertenencia a un mismo ámbito. También el personaje novelesco es víctima de esta ruptura entre lo diferente, entre el “esto” y “aquello” que persiste en la concepción occidental de la novela. Por eso

tenemos al ciego vidente en *La luz difícil*, al bandido capaz de gestos completamente humanos en *Abraham entre bandidos*, al literato colono en *Primero estaba el mar*. No hay absolutos pero tampoco estamos frente la unión de los opuestos. Sus personajes encarnan una paradoja que se vive, en la mayoría de los casos, como conflicto.

En González, siguiendo un poco la lectura que aquí se busca reconstruir, todo se puede rastrear según una tensión narrativa que tiene que ver con la distancia, con la cercanía. Es decir, su mundo novelesco quiere explorar el confuso movimiento de vinculación del hombre con su espacio más íntimo, más cercano. La lejanía, la distancia, es necesaria entonces para huir de un mundo (la ciudad, el mundo artístico) que ya no permite ningún tipo de relación honesta con las cosas. En un mundo por completo cosificado, y con esto quiero decir que ha perdido toda capacidad de asombrarnos (el asombro es uno de los primeros síntomas de un acercamiento primero, real, con los objetos del mundo en González), de revelarnos su potencial expresivo, sus personajes deben reaprender a mirar, buscar un lugar en donde la mirada y los sentidos puedan volver a manifestar su fuerza, su energía. Y escogen los dos caminos más frecuentemente transitados por la humanidad para criticar su presente, para establecer su propio mundo: la naturaleza y el arte.

Pero con huir no basta. La distancia no es condición para la cercanía. Por más que se quiera escapar del todo de su insidiosa presencia, el mundo, la violencia, el desastre ecológico, siguen resonando atrás como un ruido de fondo del que nos llega apenas un sonido leve: una realidad histórica que, aunque no es el centro de la novela ni condiciona por completo a sus personajes, se mantiene viva, latiendo en la distancia como si en cualquier momento pudiera desatar su fuerza, doblegarnos con su caos. Así pues, la lejanía, que en muchos casos quiere decir un instalarse en un refugio que siga nuestras propias reglas, no es espacial, no tiene que ver

una medida física que nos ubique alrededor de un mundo nuevo que podemos contemplar. Es un primer estadio que, sin embargo, no cumple por completo con las ansias de recuperar el sentido perdido. La cercanía o lejanía se juegan en las puertas de otro conflicto: el de interior-exterior. Es decir, no basta con aislarnos, con escapar. Es necesario luchar contra las puertas de la percepción que se resisten a abrirse, hay que domar los contrastes en el arte, aprender de nuevo a mirar. Y en muchos casos ya es demasiado tarde. Ya el cuerpo lleva encima todo un lastre de condicionamientos que no permiten ninguna relación de transparencia con el mundo. Queda muchas veces la muerte o un equilibrio a medias que tiende más al fracaso que a la perfección. Este difícil rencuentro², y en esto su tarea viene a revivir el proyecto literario de William Blake, tiene como partida un sinsentido si se toma como referencia la lógica occidental: que a través de los sentidos podamos conocer el alma de las cosas.

Hay dos casos donde el balance entre las facultades de la percepción y el mundo es más o menos armónica. Y lo extraño es que en ambos casos se trata del artista-pintor. Él es capaz de lograr esa unidad entre la experiencia y la obra de arte, de alcanzar, así sea por un instante, el alma de las cosas, su esencia, por medio de un lenguaje que es mucho más contundente, menos mediático. Me refiero a la imagen. Por eso González le apunta a una escritura muy apegada a la imagen, evitando así toda especulación, toda sensiblería, toda argumentación: de ahí se deriva su lenguaje contenido, conjurado únicamente a la búsqueda desesperada por hallar en la escritura una inmediatez absoluta, una ausencia total de vaguedad en los términos.

² Hablo de rencuentro porque aunque sus personajes nunca han pasado por una experiencia semejante, queda la sensación de que es algo ya conocido, un sueño general de los hombres por regresar a un lugar -¿tiempo?- que está predeterminado, un edén primordial que está en la base de algunas de sus novelas y que siempre tiene una naturaleza tropical de trasfondo. Y vemos acá como su literatura, su realidad, es muy cercana, no en el lenguaje, a la de Carpentier. Sobre todo a su novela *Los pasos perdidos*

Por eso no es gratuito que uno de sus personajes, David, cuando se ve en la encrucijada de sacrificar la pintura a la escritura (por un problema degenerativo de la visión) termine convirtiendo las palabras en trazos amplios, escritos en un tinta de color que él mismo prepara, burlando de ese modo su nostalgia por la pintura, logrando una escritura en la que cada letra es una imagen absoluta como las de la caligrafía zen. González, que conoce muy bien la tradición canónica del arte japonés (hablo de la pintura y de la poesía), traza un puente, todavía inexplorado en su obra, con una estética que conoce muy bien la noción de la medida, del límite, del arte en general como una gran unidad entre la experiencia y la obra. De la fertilidad de este contacto somos testigo por varias razones: porque González, después de haber leído a los poetas orientales, no tarda en convertirse en practicante del budismo zen, también por el énfasis en el asombro y en el instante que recorre toda su poesía. Pero sobre todo porque reconoce que no hay necesidad de extraviarse por los caminos exaltados de un lenguaje totalizante, recargado- no por eso menos hermosos-, para expresar la belleza, el horror, el delirio. También existe la alusión, la paradoja, los intermedios en donde es mejor silenciar la escritura para que el lector trabaje. Y en todos ellos, los artistas japoneses son ya figuras que rozan la perfección.

Esta preocupación por la eficacia vital del lenguaje artístico tiene tres momentos importantes en las novelas de González. Todos siguen el esquema planteado anteriormente, el juego entre la cercanía y la lejanía que permite una mayor o menor intimidad con el arte. Y aunque nunca hay distancias radicales ni cercanías absolutas, sí vemos unas tensiones definidas que tienden, en un primer momento, hacia un rechazo intempestivo, una crítica impetuosa hacia el estado actual del arte. El rompimiento del protagonista de *Primero estaba el mar* con toda estructura social, toda forma petrificada de la experiencia y del arte, no acaba del todo con la presencia silenciosa del arte. Hay todavía una necesidad por recuperar el arte de su immaculada

percepción actual en la escritura personal. J. lleva un diario, llamado “el libro”, donde va anotando sus impresiones del día. El libro, sin embargo, debe regresar a la letrina, descomponerse en sus compuestos esenciales. Es como si González nos quisiera decir que, frente a un arte que se ha convertido en figura estable, en pétrea realidad, al que ya no podemos acceder desde la experiencia sino desde un conocimiento previo de la tradición, hay que oponerle un arte crudo, vivencial. La crítica es clara: no se puede lograr ninguna cercanía con las grandes obras porque ellas ya han sido manchadas por el cúmulo de anotaciones, es objeto de estudio, es materia para el experto, es vanidad. Entre la obra y la vida no deben existir distancias.

Un segundo momento que podría estar representado por una condición del arte muy ligada a la experiencia directa: un arte todavía muy desinteresado que sin embargo mantiene una relación con la vida y el espacio muy estrecha. En *Los caballitos del diablo*, las obras de arte de Pilar, la mujer del protagonista, están intrincadas en el ambiente como un objeto más, y gozan del mismo estatuto que una planta o una roca. También vemos el movimiento contrario: una estetización de la experiencia que se lleva a cabo obsesivamente por su protagonista: jardines y animales, arquitectura y objetos decorativos en un juego exagerado en donde el asombro queda, para sus visitantes, como la única consecuencia del abigarrado montaje. Y aunque pareciera que aquí ya el acercamiento es total porque la configuración exterior del mundo tiene cierta consistencia, cierto aislamiento logrado, el creador de semejante sueño, producto de su desbordada ansiedad, es el único que no es capaz de estar presente, de disfrutar de su ilusión concretada. Hay un elemento, la culpa (de la que nunca quedan muy claros los motivos), que lo mantiene fracturado, alejado por completo de su “paraíso terrenal”.

Por último, para cerrar el ciclo de una serie de acercamientos incompletos entre el personaje y el mundo a través del arte, tenemos a David, el pintor de *La luz difícil*, y a Boris, el

artista de Verdor. Ya el arte no es en ellos un mero divertimento, un lugar estético sin más, sino que es un compromiso de orden vital. En él se está apostando algo más allá de su materialidad y su belleza: el sentido, la superación, a través de los sentidos, de una interioridad en conflicto que encuentra el equilibrio cuando logra, aunque sea por instantes, retratar lo inmaterial. El equilibrio viene de un conocimiento efímero de una entidad que se le muestra a los sentidos desintelectualizados, al alma, y que en David viene a ser el avistamiento de una luz infinita a través de la pintura y en Boris, una disolución de la presencia de Dios en la naturaleza, la libertad del hombre. No me interesa tanto desentrañar la simbología de estas imágenes (que llevaría inevitablemente a una consideración exagerada de los alcances de una obra como la de González) tanto como su relación con el personaje. La obra de arte es la conclusión de un proceso tormentoso por salir de las imposiciones de un mundo que ha perdido toda relación con algo que lo supera y que es el máximo objetivo, la posibilidad más alta a la que puede aspirar el artista. Con esto no quiero decir que su obra sea la celebración de la inmaterialidad del mundo, peligro bastante frecuente de algunos lectores que ven en la luz la manifestación de un misticismo laico, una consecución perfecta del ideal equilibrista de su personaje. No lo es. En primer lugar, porque hay una condición catastrófica del mundo (en *La luz difícil* es un desastre ecológico creciente, en Verdor es la miseria de toda gran ciudad) que sigue avisando una la realidad social que es ineludible. Y segundo, porque si bien la cercanía del artista con su obra es tal que puede transformar la vida y la mirada, se trata de un conocimiento inestable, que perdura en la memoria del protagonista pero del que poco se puede decir. Al mismo tiempo que se revela se esconde, y el lenguaje es insuficiente para retratar esta experiencia. Si acaso el pincel, para David la pintura, tiene esta facultad mimética que la hace inseparable de la vivencia.

Aquí se reconoce de nuevo el virtuosísimo de González para reconocer el límite: su personaje sólo puede reconstruir los hechos a través de la escritura, que es una herramienta defectuosa, ineficaz para acercarse al alma de los objetos. “Cincuenta años de deleite sensual y alegría espiritual –y me veo obligado aquí, por el lenguaje, que es tosco por naturaleza, a describir dos cosas como algo que en su manifestación más sencilla es una y la misma” (González, Luz 77) dice David. Por eso pone en manos de la pintura la posibilidad de desembalar el sentido, de comunicar el interior de las cosas. Pues sabe que David, escribiendo sobre lo que sus cuadros alcanzaron, en un pasado, elude el compromiso, la confusión, de que esa cercanía con la luz que perseguían sus obras -“la luz que contiene a las tinieblas, a la muerte, y también es contenida por ellas.” (González, Luz 61)-, tenga, en el presente de la escritura, cualquier tipo de actualidad. Es un conocimiento lejano, del que la escritura nada puede decir. A ella, si acaso, le corresponde narrar los hechos, contar la realidad, tal vez asombrarnos. Por eso no es extraño que Blake sea la figura perfecta para representar esta necesidad de la literatura de tener su correspondencia en las artes figurativas. Sus libros gozan de esa rara potencia que privilegia el contacto entre la imagen y el texto.

En suma, este texto busca una lectura de la obra de Tomás González que demarque el territorio de una propuesta literaria que aboga por la “desintelectualización del arte”. Qué significa desintelectualizar el arte será el objetivo de la explicación que se hará en el primer capítulo. Con esta propuesta es evidente entonces una poética de la creación artística que, como se ha anunciado, se alimenta tanto de la tradición canónica occidental (William Blake) como de la tradición canónica oriental (Lin Chi). En los siguientes capítulos se mostrará como tal poética puede resolverse en una nueva manera de concebir la imagen en la literatura. También como los

personajes se ven abocados a extremos contradictorios en su búsqueda de autenticidad que es, (esto se desarrollará en los siguientes capítulos) la contracara de esa desintelectualización.

Por otro lado, se trata de una lectura que busca sus fuentes en la obra misma del autor. Si Bien hay un dialogismo apenas sugerido con otros autores (Quiroga, Blake, los poetas orientales, etc.), los recursos críticos son escasos. No porque se niegue la eficacia de un método teórico anterior a toda lectura, sino porque, buscando mostrar cuales son los gestos desintelectualizadores en la obra de González, no parece pertinente entonces conceptualizar, intelectualizar sus textos recurriendo a grandes aparatos críticos. Las relaciones resuenan allí donde sus novelas hablan.

Tomás González

González nace en Medellín, Colombia, en 1950. Allí tiene contacto, desde muy joven, con su tío Fernando González, el escritor envigadeño autor de *Viaje a pie*. De esta cercanía queda un deslumbramiento por la forma como su tío se relaciona con las plantas, con los animales. Más adelante, tras haber estudiado fallidamente un semestre de ingeniería química en la Universidad Bolivariana de Medellín, González parte hacia Bogotá para empezar a estudiar Filosofía en la Universidad Nacional de Bogotá. Allí cursa sólo hasta cuarto semestre, pues un deseo en formación por viajar a Europa y dedicarse por completo a la escritura lo lleva a abandonar la academia para emprender un viaje que deja más desconsuelo que cualquier otra cosa. Seis meses apenas dura allí, en un continente para él muy viejo, muy entristecido. De esa época queda un primer contacto con la escritura marcado por una fuerte experimentación en la poesía. Se trata de un tiempo difuso, lleno de idas y vueltas, con nada definido pero con una presencia permanente del ejercicio artístico, de una disciplina en la que ya su compromiso con la literatura avisa lo que vendrá.

A sus treinta y tres años, en 1983, aparece publicada su primera novela, *Primero estaba el mar*, gracias a la colaboración de su amigo Gustavo Bustamante, propietario de un bar en Bogotá llamado El Goce Pagano. González trabajaba allí en las noches para poder financiarse la escritura, en las mañanas, de *Primero estaba el mar*. En la novela González vemos ya cuales son los hilos que mueven su escritura: J., el protagonista, viaja al mar huyendo del oprobioso racionalismo de la ciudad, buscando en el contacto con el verdor nunca fatigado de las selvas de Urabá antioqueño un respiro de la vida artística, de la vanidad subyacente a toda actividad humana. Allí encontrará la muerte, abandonado por Elena, su mujer, dejando sobre su proyecto de habitar de una vez por todas una finca saludable, donde todo se multiplique, una sensación de

rotundo fracaso; sensación paliada en este caso por la prosa de González, que concentra la escritura sobre el lado afirmativo de la vida.

En el mismo año en que sale publicada su novela, González viaja a Estados Unidos, consciente de la dificultad para combinar trabajo y literatura en un país en el que lo que se gana apenas es suficiente para sobrevivir. Allí vive tres años en Miami y dieciséis en Nueva York, en donde escribirá la mayor parte de su obra. Aparece entonces, en 1987, *Para antes del olvido*, ganadora del V premio de novela Plaza y Janés. Tras un silencio de muchos años, sale publicada, en el 2000, *La historia de Horacio*, en donde vemos ya la figura lograda de Fernando González representada en Elías, el hermano de Horacio, protagonista de la novela. Después vendrá *Los caballitos del diablo* (2003), una suerte de alucinación moderada de lo que para el protagonista viene siendo el paraíso terrenal: la fundación de un lugar abundante en plantas y animales donde se refugia, como un forajido, de los conflictos familiares, de los intereses de la ciudad.

En el 2002, regresa a Colombia para vivir en Chía, Cundinamarca. Finalmente llega a Cachipay, lugar donde reside actualmente. Publica *Abraham entre bandidos* (2010), un libro de cuentos titulado *El rey del Honka-Monka y Manglares* (1997/2006), su único libro de poesía. En el 2011 sale *La luz difícil*, su novela más reciente. Con esta novela González logra una visibilidad en el panorama literario colombiano que recupera de un anonimato aparente (pues sus lectores anteriores ya reconocían en su obra a un gran autor) una obra que por años estuvo reservada a unas pocas manos. En *La luz difícil* se presiente ya la madurez de un escritor consumado que es capaz de discurrir a sus anchas sobre el lenguaje, sobre el arte en general sin perder la naturalidad de su lenguaje; haciendo uso, por primera vez, de la primera persona. De nuevo la narración está atravesada por el dolor, la muerte de un hijo en este caso, de la que David, el protagonista, pintor y escritor por resignación (pues su mala visión ya no le permite

dibujar), debe resistir apelando a la escritura, a la memoria. Escribiendo desde una finca en la Mesa, en el 2018, va recuperando un difícil pasado en Nueva York del que solo es posible hablar gracias a la distancia que se establece con los hechos. Por último, en el 2012 González publica un libro de cuentos titulado *El lejano amor de los extraños*.

Aclaración

Ningún afán por revelar el sentido de la obra de González mueve este trabajo. Si bien su obra apenas ahora está empezando a ser estudiada con rigor, todavía no es posible hablar de un aparato crítico importante que desmonte las diversas lecturas que de su obra se pueden hacer. De ahí que las citas, a pesar de un par de casos aislados, estén referidas en su mayoría a los textos de González y a las entrevistas en las que el autor, recientemente, ha tratado de responder a las preguntas que sus lectores se han planteado durante tantos años sin hallar ningún tipo de retroalimentación. Su vida literaria ha estado marcada por el anonimato, por el silencio, rehuendo siempre toda relación con el reconocimiento.

Comparto la extrema desconfianza y relativo desinterés por la fama y por lo que llaman “la gloria”. Soy más bien tímido...La timidez no es más que sensibilidad extrema hacia el ridículo, y por eso sé que la mayoría de las personas empiezan a hacerlo cuando logran algo de fama. Casi nadie se salva de las poses o de las imbéciles gafas oscuras. Jóvenes y viejos hacen el ridículo por igual. (González, *la memoria*)

González reafirma así otro de los motivos por los cuales se mantuvo alejado del mundo literario, del gran público: la vanidad, y en ella la posibilidad de alejarse de una escritura que tiene sus bases en la experiencia. El peligro, dice, es entrar en un servilismo hacia el lector en el que ya no se escribe sino para mostrar la habilidad personal y se olvida la verdadera razón que sostiene la escritura personal. Tampoco se trata de escapar por completo a un encuentro que finalmente se tendrá que dar entre el lector y el escritor sino de mantener una distancia precisa, justa, para que el arte no se sacrifique a una exterioridad que puede llegar corromper su origen.

I. La desintelectualización del arte.

Hay en la obra de Tomás González una exigencia natural por mantener la escritura atada a los hechos, a su vivacidad esencial. Esta estrategia estilística consiste, en primer lugar, en suprimir todo exceso, toda oscuridad, imponiendo sobre los elementos narrativos–descripciones, personajes, diálogos- una prosa lacónica, sobria, que va delimitando una escritura que rechaza todo intelectualismo, que tiene como rasgo central un concretismo radical. Su estilo se resiste al mundo imaginario, completamente literario, de la realidad ficticia; para estrechar sus vínculos con una tradición que no le pertenece pero de la que se apropia para dibujar una suerte de escritura reconcentrada, que con los mínimos recursos busca una expresión estética más libre, mucho más directa. Hablo de Oriente.

La práctica de la meditación *zen* me ha ayudado a desintelectualizar mi escritura, a mantenerla en la realidad (o irrealidad) de los hechos, y evitar que se convierta en ejercicio mental. Con la práctica del *zen* se empieza a ver con claridad cómo uno tiende a vivir enfrascado en una narrativa mental, en una especie de sueño, mientras que la realidad real va por otro lado. El Zen ayuda a bajarse de esa narrativa, de ese sueño, y a acercarse más a la realidad que es. De esa forma ha contribuido, creo yo, a que mi literatura sea más sensorial, directa, concreta. ‘El ruido del agua dice lo que pienso’, dijo uno de esos poetas hace ya miles de años. (González, *La redención*)

La reconquista de un lenguaje que designe sin artificios la realidad del mundo viene a revivir la antigua discusión platónica, que luego va a retomar Walter Benjamin, sobre el lenguaje natural, objetivo, de los hombres: se trata de una tentativa casi adánica por aniquilar el carácter mediático de la palabra, por reunir la lejanía entre el lenguaje y la realidad –realidad real-, que Benjamin llama la facultad mimética del lenguaje. La crítica de esta postura es evidente y no se hace esperar: o la batalla está perdida de antemano por el carácter alusivo del lenguaje mismo,

por el enturbiamiento simbólico de las palabras despojadas de su carácter referencial, primordial, si es que tal cosa existe, o bien el lenguaje es en esencia construcción de realidades. Si se trata de un sueño inconcluso o no, es tema aparte. Me interesa enmarcar su narrativa como una búsqueda por radicalizar la escritura en la vida misma, en la realidad crasa; de borrar esa frontera entre arte y vida que impide la comprensión de su dimensión estética más importante: la unidad de la experiencia en el arte, la estetización de la mirada y la experiencia.

La negación de toda magnificencia, de la conceptualización del mundo, de la imposición del pensamiento sobre la materia viva que es la realidad, se cumple con rigor en todas sus novelas. Se trata de una búsqueda consciente que va desde la construcción de un estilo obsesivamente transparente, hasta la delimitación del personaje novelesco. Ya se verá cómo el conflicto de sus personajes se da en un plano diferente, pues su heroicidad es la de los hombres comunes y corrientes que buscan purificar la experiencia, que están detrás de una vida exenta de retórica innecesaria, de todo lujo, de todo ropaje intelectual, de todo accesorio. En ellos el lenguaje es el lenguaje de la vida, incluso cuando el que habla es el artista, el escritor.

“Sí. Ningún pensamiento tiene la contundencia de comerse un mango maduro.” (González, *Mar* 130), escribe J, el protagonista de *Primero estaba el mar*. También Whitman, según Borges, lo sabía: “Whitman dice en alguna parte que el aire de la noche, las inmensas y escasas estrellas, son mucho más convincentes que los meros razonamientos” (49). Y más adelante, en la misma conferencia dedicada a la metáfora, citando a Emerson, habla del potencial efecto de esta forma de narrar:

“Recuerden que Emerson decía que los razonamientos no convencen a nadie. No convencen a nadie porque son presentados como razonamientos. Entonces los consideramos, los sopesamos, les damos la vuelta y decidimos en su contra. Pero cuando

algo sólo es dicho o -mejor todavía- sugerido, nuestra imaginación lo acoge con una especie de hospitalidad. Estamos dispuestos a aceptarlo” (49).

De forma no del todo velada, en los personajes que se comprometen con la escritura, van apareciendo las características esenciales del estilo de González: visión atenta, súbita, contemplación de la naturaleza, asombro, escritura directa, concentrada en los sentidos, una suerte de lenguaje que quiere revelar el alma de las cosas sin sobrecargar el objeto. Hay una transposición constante de los elementos propios de la novela y su escritura a la forma en como los personajes quieren abordar su propio ejercicio artístico. Es Como si González pusiera a hablar a los personajes en nombre suyo: una suerte de poética sólo confesable en los personajes de ficción, pues al fin y al cabo su objetivo principal es algo así como un sueño irrealizable al que sólo nos podemos acercar por instantes muy cortos y que consiste en que el lenguaje sea el enlace perfecto entre la realidad y la novela. Con esto quiero decir que su concepción de la escritura viene siendo un objetivo inalcanzable, una búsqueda que se vislumbra (cuando se alcanza) en lapsos muy cortos pero que mantiene el ejercicio creativo en relación con su función más elevada, más difícil: borrar la frontera entre arte y vida.

En Álvaro, el hermano de Horacio, vemos este sueño realizado, pues todas las etapas básicas del proceso artístico están en él fluidificadas, intrincadas en un mismo movimiento. No hay resistencia de la percepción al mundo, no hay dificultad para mirar con asombro sus formas. Tampoco la escritura se presenta como esfuerzo. Y todo, tal vez, porque asume la escritura no como un artista sino como un hombre común y corriente. Todavía no es demasiado consciente de su arte. Ya veremos cómo en sus personajes secundarios van apareciendo las características que tanto anhelan sus protagonistas y que se les niegan en cierto modo por ser demasiado conscientes de su lucha, de su búsqueda. En todos, o casi todos los personajes menores, el desinterés, la

naturalidad con que asumen el arte o la experiencia, les permite gozar de una libertad aún mayor: vivir el equilibrio, poseer un lenguaje directo, fecundo, tener una relación vital con el arte que consiste en acercarse a él como a un ser vivo cualquiera, sin distinciones de ningún tipo. Es como si la inocencia de las propias facultades fuera indispensable para poder ver el mundo, para mantener las puertas de la percepción abiertas, para que toda facultad humana sea creativa (que el lenguaje sea imagen inmediata, que el trabajo de la tierra sea productivo). Una inocencia casi adánica, mirar el mundo por primera vez, y por eso la alusión al paraíso terrenal es tan constante en su obra: en *Los caballitos del diablo*, en *Verdor*, en *Aguaceros de Mayo*, en *Primero estaba el mar*. Un paraíso que contiene el infierno.

No muchos se daban cuenta de que tras el mutismo de Álvaro, bajo la apariencia de tedio y de mal humor, las puertas de la percepción se mantenían siempre abiertas de par en par. Un ternero recién nacido soltando humo en el amanecer, la súbita visión de un árbol de balsa que aguzaba la transparencia del aire con el aura de sus semillas flotantes, ciertos poemas, el tacto de ciertas maderas, su mujer, los niños recién nacidos, los gatos, ciertas obras de arte lo deslumbraban. Elías, con quien mantuvo correspondencia durante los dos años en que aquél sirvió como cónsul de Colombia en Marsella, sabía que Álvaro poseía al máximo el don poco frecuente de escribir directamente desde el corazón y los sentidos, sin perder nunca la cualidad de la textura de la lengua, siempre con delicadeza pero sin sensiblerías ni efectismos, y siempre con mucha fuerza (González, *Horacio* 50-51)

Aquí ya aparece una suerte de corta anticipación de lo que en González podríamos llamar un arte desintelectualizado y que parece extrapolado al proceso mismo del autor: una percepción sin jerarquías, apego a los sentidos, deslumbramiento, y la escritura como un lugar donde la experiencia puede encontrar su directa expresión. Mantener la escritura apegada a los sentidos es también saber mirar con atención lo más vivo. Otro de los hermano de Horacio, Elías, el personaje que representa a Fernando González en *La historia de Horacio*, quiere llevar al límite

esta experiencia de la mirada, purificar la visión, volver a ver con la intensidad, con el desinterés, con la inocencia con que miran los niños. Pero mirar no quiere decir siempre contemplar con asombro la belleza. También en el horror se presiente la misma fuerza. En ambos se esconde la fuerza expresiva de la vida, sus instantes más más intensos.

No volvió a publicar nada. Se metió en su crisálida de horror para renacer diez años más después, cuando escribió un libro donde todo lo que mencionaba alcanzaba inmensa profundidad y resonancia. Mientras lo escribía había logrado ver el mundo con el Ojo Inocente. Había vomitado el fruto del árbol del bien y del mal y regresado al Paraíso Terrenal...Cuando habitaba en ese mundo superior, todo para Elías – desde la faenas de los escarabajos coprófagos que rodaban succulentas bolas de estiércol a los nidos, hasta los escupitajos de pacho, cuya preparación sonaba como si removieran piedras- todo para él era perfecto y hacía parte de una única presencia. A Elías cada vez le brillaban más los ojos...Meses, a veces años enteros, viviendo en la luz. Pero entonces algo pasaba, como ahora, y, lleno de horror, se veía obligado a descender de nuevo a los infiernos...Y aquellos descensos, que por fortuna duraban cada vez menos, los vivía con la misma atención constante con que había vivido los mundos superiores. (González, *Horacio* 126-127)

No es casual que sus personajes secundarios participen de las facultades máximas de la escritura y la experiencia. En ese vivir intensamente, con naturalidad, se revierten las nociones de bien y mal, que aquí aparecen reunidas por la fuerza expresiva que ambas emanan. Atentos, somos capaces de disolver las oposiciones, de ver en ellas su exacta necesidad. La escritura, en González, está delimitada por un solo precepto que, si bien no es un método, tiene toda una relación con lo que se podría llamar la poética del autor: la historia debe mantener fijada la atención sobre un gran conflicto. Para no perder el norte, para que la narrativa se sostenga sobre un pilar fuerte, que le evite cualquier caída en lo vano, en lo obvio, la literatura debe encarnar un gran problema. Y aunque puede parecer reduccionista esta forma de definir su narrativa, la

tensión es evidente en cada novela. Vida y muerte, luz y sombra, bien y mal, culpa-redención. La forma de enfrentar cada conflicto, ya vimos, no es definitiva. Es ambigua; es, de cierta forma, conciliatoria. González rechaza el absolutismo de los contrarios.

En cuanto al carácter social de su literatura, fijación justificada de muchos lectores que están buscando en las novelas el reflejo de su tiempo, hay que tener mucho cuidado con lo que se dice. Aquí aparece otra vez la noción de límite: sus novelas son un ejercicio constante por reivindicar los casos individuales, no las interpretaciones generales. La violencia, por ejemplo, no es una fuerza absoluta que termina por ensuciarlo todo, sino que es un ruido de fondo que no se adentra directamente en la trama. De ella tenemos noticia por los crímenes rurales, aislados, silenciosos. “Como la violencia está presente en la historia del país debe ser reflejada en la literatura en alguna forma, pero a mí no me atrae la que celebra la violencia o trata de superarla literariamente, sino cuando se muestra en el trasfondo de la obra, como una resonancia o reflejo en la vida de la gente. Ese distanciamiento no se logra describiendo la violencia misma sino más bien su impacto” (Schultze-Kraft).

Peter Schultze-Kraft, el traductor de las obras de Tomás al alemán, habla de las nuevas posibilidades estéticas de los escritores colombianos contemporáneos, entre ellos González, para evidenciar la sutileza con que el autor se apropia de los conflictos ineludibles de la literatura nacional. Esa otra cara no consiste en olvidar su presencia sino en matizar su advenimiento, es decir, mostrar sus efectos como un resultado lejano pero real que todavía nos permite vivir, afirmar la vida.

Las novelas de González se distancian tanto de las ligaduras impuestas por la intención totalizadora del mundo que se da en cierto realismo, como de la sustitución estética de la

literatura fantástica, que busca transformar la realidad insuficiente del mundo. Para definir su estilística es necesario entonces rastrear las causas de una escritura desintelectualizada. En primer lugar, hay desplazamiento de las fronteras entre realidad y ficción. Hay un abandono consciente de un estilo literario que ha sido dominado, en nuestro continente, por la naturalización de un lenguaje opulento, que se deja llevar por el esplendor onírico de una realidad que está atravesada por lo mágico, por lo maravilloso, y que se puede rastrear desde el barroco colonial hasta la obra de Onetti, de García Márquez, de Borges. También hay una separación tajante de la corriente realista de corte social, que buscaba reproducir con fidelidad una estructura casi documental de su tiempo. Si bien la relación con el realismo es mucho más estrecha por la aparición de personajes sencillos, por el uso del habla popular, en su obra hay un movimiento definitivo de los alcances del lenguaje que consiste en la persecución de una identidad entre la vida y la obra. Es por esto que el lenguaje aparece como problema fundamental: ya no quiere asir el mundo en su multiplicidad; quiere ser, por el contrario, objeto, imagen, experiencia inmediata.

Hasta ahora se ha sostenido que la prosa de González tiene una relación muy fuerte con los sentidos. Pero eso no quiere decir que González se niegue esta posibilidad alusiva. También su obra está atravesada por una tensión que busca trascender las formas. En *Primero estaba el mar*, la muerte de J., fracaso del ideal equilibrista que recorre a sus personajes, se narra de forma paradójica: la escritura no se detiene sobre su desaparición tanto como sobre la vida que sigue corriendo para otros seres. Su cuerpo ahora participa de otra entidad aún mayor, el mar, y regresa a la madre hospitalaria, al “ser que es sólo agua aunque sepa florecer en amor, horror, inteligencia y deseo; agua que florece en belleza, sangre y compasión por más que permanezca siempre agua. Y mientras sus mejillas se destejen-sus oídos se derrumban, su corazón se entrega

a otros seres- el sol, el sol también fugaz, no ha dejado de brillar para otras vidas. Sobre los micos que saltan en las ramas. Sobre los toros que rumian sin cesar su propio peso.” (González, *Mar 38*)

Por eso, y aquí anticipo uno de los puntos centrales de esta tesis, su aparente sencillez es máscara que oculta los grandes conflictos; es virtud, porque allí se alcanza a nombrar, a sugerir lo que está más allá de los sentidos. E incluso me atrevería a decir que su fuerza y su importancia radican allí donde está lo que no se puede nombrar, en lo que el autor decide callar. Más adelante se verá cómo su concisión extrema, que se confirma en la brevedad de todos sus textos, redondea el ciclo de un escritor que conoce sus límites, que sabe con justeza dónde se debe detener la escritura. Este silencio llega cuando la frontera del lenguaje se hace implacable, cuando su límite se toca, como toca David, por un instante, *la luz difícil*. Aun así, toda esta experiencia de lo inefable, esta sensación de algo que no queda del todo redondeado, viene de un conocimiento muy preciso de los límites del lenguaje, de una elaboración consciente de lo que se puede sugerir con precisión sin hacer uso exagerado de metáforas ni entrar en la obviedad de las declaraciones personales. El lenguaje sugiere entonces una cantidad de cosas que quedan entredichas por esa falta de ampliación en las descripciones en González.

Así como el lenguaje es esa forma inconclusa, siempre en constante relación con lo que no dice, el mundo es también una entidad sugerente que, para sus personajes, promete una posibilidad de acercarnos a él de manera diferente, entrañar una relación armónica entre sus formas y nuestra percepción. González apela a esta promesa para construir a un personaje en conflicto que, si bien se va en búsqueda de aquella experiencia primordial, repito, casi adánica, tiene un límite muy preciso que se manifiesta en el cuerpo. Él es esa frontera.

Sabemos entonces que el mundo les llega a través de los sentidos, es decir, del cuerpo. Pero de una corporalidad que es a la experiencia lo que es el lenguaje al arte. Límite y posibilidad. Sus personajes tienen una relación con el mundo, mediada por el cuerpo, que se impone para crear un acercamiento individual, distintivo de cada caso. La enfermedad es muchas veces la traba para el equilibrio perfecto, para la mirada pura, para el Ojo inocente de Elías, para la depuración de las puertas de la percepción de la que hablaba Blake. Su mundo es el mundo que les permiten los sentidos. El de David, es inestable como “casa en llamas”, pues las formas que su pérdida de la vista le permiten ver son confusas, ondulantes. Entonces el sonido empieza aparecer con toda su fuerza. El mundo de Horacio está mediado por su sensibilidad enfermiza: “Eladio y Elías salieron juntos y unas vez más hablaron de la sensibilidad extraordinaria de Horacio, que los había siempre maravillado y conmovido.-La vida le llega demasiado intensa - dijo Elías-. Y lo está matando. -Un manojito de nervios, hombre Pacho Luis.”(González, *Horacio* 119-120). A J. su irritabilidad, sus ataques de mal genio, su afición a la bebida, terminan por aniquilarlo. Los problemas estomacales del hombre de *Los caballitos del diablo* son los limitantes de su paraíso artificial. Esta relación entre el exterior y el interior es problemática porque los personajes están buscando muchas veces una libertad exterior a sí mismos; la buscan en el campo, en el contacto con la naturaleza. Y esta lucha contra el caos de la ciudad, de la cultura, de la violencia, del estado catastrófico del mundo, es apenas una respuesta menor a un conflicto de mayor envergadura: el malestar silencioso del cuerpo, la memoria, la conciencia de la culpa. Dicho de otro modo, la interioridad. La lejanía o cercanía no es voluntaria, depende de un factor material muy preciso sobre el que no tenemos libertad: el cuerpo.

En sus protagonistas hay una imposición anterior a todo proyecto que consiste en la aparición de esa enfermedad, de esa negación primera que se da en el cuerpo y que nos impide

un contacto auténtico con las formas del mundo. El cuerpo es una suerte de memoria silenciosa de nuestro pasado, pues lleva sus marcas. Es un lastre del que sólo nos puede redimir el arte, es decir, la fijación de un instante muy preciso, privilegiado, que se le ofrece a los sentidos y de la que sólo tenemos el recuerdo, en la obra. En plasmar o no esa intensidad expresiva del instante (de la luz que contiene la tinieblas) en el arte se juega el equilibrio de David.

Pero estos grados de la percepción se van purificando cuando aparecen dibujados los personajes efímeros, aislados de la trama principal. Digo aislados porque apenas aparecen un instante en la novela. En ellos la vida, despojada de grandes conflictos, habla con intensa claridad. En *Primero estaba el mar* está Guillermo, el primo de J., que “representaba la vitalidad sin intelectualismos. Era una persona de pocas luces que podía comerse tres libras de fritanga de cerdo de un tirón. Curiosamente, la gula y la lujuria eran su mayor atractivo, las ejercía con cierto humor carnal que le nacía de las tripas mismas y a duras penas pasaba por el cerebro. Sabía mirar el ridículo- era bastante observador-...Guillermo tenía una manera extremadamente gráfica de hablar” (González, *Mar* 27). En *La historia de Horacio*, está Carenalga, vulgar, del que Álvaro andaba “asombrándose de que aún en una bestia del calibre de Carenalga, el lenguaje se las arreglara para alcanzar cierta belleza.”(González, *Horacio* 140). El hijo de Ángela, en *La luz difícil*: “Cada cosa que el hijo de Ángela cuenta forma imagen. Si uno tomara lápiz y papel podría dibujar sus historias a medida que las va contando. Siempre son un poco absurdas, cómicas, y casi nunca tiene necesidad de repetirlas, pues le llegan en abundancia, ya que mira mucho y sabe observar el mundo.” (González 115). Fernán, en *Los caballitos del diablo*, “caminó sobre el empedrado mirando todo (se detuvo para mirar la pitaya que se ramificaba en el muro de la portada) como si la maravilla le llegara al corazón y no a los ojos... “Esto”, dijo Fernán, “es otro mundo”, y él sintió que no usaba palabras de relleno sino que, con la misma

sencillez con que había colocado las crías de conejo como motas de algodón en su manzana sanguínea y velluda, con “otro mundo” había querido decir eso, exactamente. Y así era con todo.” (González, *Caballitos* 114)

Su lenguaje hace imagen porque son personajes que aún conservan cierta sencillez acaso inocente; también porque su lenguaje es directo y no está contaminado por aquella cultura esterilizante de la que sus protagonistas quieren evadirse para depurar las puertas de entrada. Si bien saben mirar el mundo, no estamos frente a una objetividad de la mirada tanto como a una imagen poética, íntima, muy personal, pero no por ello exaltada ni completamente metafórica de la realidad.

Concentrada entonces la mirada sobre lo más cercano, sobre lo cotidiano, tenemos personajes entramados en un mundo sencillo, que no son víctimas de grandes crisis colectivas, que no hablan por lo tanto desde la supremacía de un conocimiento extenso. Es decir, que no son intelectuales. Se trata de destinos normales que se dejan habitar por sueños nobles, que tienen intuiciones que apenas alcanzan a enunciar con su lenguaje limitado, por su oralidad antioqueña llena de exageraciones, humor y vitalismo. Si bien González no le teme a los colores locales, esto no quiere decir que estemos frente a una obra de corte regionalista (error frecuente de muchos lectores que, engañados por las expresiones antioqueñas de sus diálogos, por la vida rural y por la repetición obsesiva del arquetipo del negociante paisa, se acercan a sus novelas) pues su narrativa está enmarcada dentro de los grandes conflictos de la literatura universal.

La mirada

Sabemos que esta filiación con lo mundano no es pobreza. Su recurso principal consiste en concentrar la escritura en la imagen. Evitar tanto como sea posible el simbolismo (toda relación que exceda el hecho mismo), pero sin perder el asombro por lo real. “Perdernos en lo cotidiano para encontrar lo maravilloso” (129), dice Octavio paz en su ensayo sobre la literatura japonesa. Esta relación con el zen y la literatura japonesa no es gratuita en la formación de un estilo lleno de correspondencias sensoriales, libre toda pretensión. González reconoce haber llegado al Zen por la lectura de los poetas japoneses practicantes de la Vía. Seguramente se refiere a Issa, a Basho. Detrás de esta relación hay una estética que toma elementos propios de la tradición japonesa, como el lenguaje casi enunciativo de su poesía, la búsqueda del instante poético, para relaborar un estilo que quiere confundirse con lo que nombra, ser la experiencia recreada.

De hecho, donde se alcanza con mayor fuerza la cercanía con el instante es en la poesía. En sus novelas hay una dificultad temporal que impide la condensación, la claridad del momento. Y es, sobre todo, porque sus personajes tienen como telón de fondo una temporalidad que los reduce a ser objetos de una trama. Aun así, existen pasajes de gran intensidad expresiva en su narrativa, donde se vislumbra una suspensión del hilo narrativo que da paso a la contemplación de la belleza, del dolor, de la claridad insospechada entre la visión y el objeto. Pero es la poesía el lugar por excelencia de la imagen, es allí donde el poeta logra despojarse de toda pesadez, de toda historia, para desarraigarse de la sucesión de eventos y volverse pura visión atenta. “Generalmente cuando escribo narrativa no puedo escribir poesía. La longitud de onda es muy distinta: la poesía es más simultánea, como la pintura; en cambio la narrativa tiene como materia prima el tiempo mismo.” (González *la memoria*)

Santa Marta, 1998

Como un brochazo en picada, el alcatraz,
instantánea visión del pez,
(sombra tallada por el brillo de sus ojos enfilados)
caía más rápido que el viento sobre el agua
matriz, luz refractada,
algas, plumas,
huesos de una acción voraz que se expandía
con destellos de destrucción desde su centro. (González, *Manglares* 33)

Allí está la imagen sostenida: el alcatraz en descenso cazador. La fugacidad del instante: brochazo en picada, rapidez, visión instantánea. El momento es nítido y los elementos naturales se combinan con cierta maestría sugerente: el agua y la luz producen refracción, es decir, luz que va en sentido contrario a la caída del ave. De ese encuentro tenemos: Expansión, el instinto es destrucción.

Dice Paz, hablando sobre el Haikú: “La noche es la noche y nada más. Al mismo tiempo, sí es algo más que la noche, pero es un algo que, rebelde a la definición, se rehúsa a ser nombrado. Si el poeta lo nombrase, se evaporaría. No es la cara escondida de la realidad al contrario, es su cara de todos los días... y es aquello que no está en cara alguna....en toda realidad hay algo más de la que llamamos *realidad*” (133). Y el poeta es capaz de ejercer esta crítica cuando logra mantenerse atento. Nos hace ver, incluso amar, la realidad que huye. Logra captar el movimiento en una imagen, al igual que en la pintura.

En la prosa, por otro lado, la realidad ordinaria se lleva a su máxima sencillez, tomando elementos cotidianos que parecieran no tener ninguna novedad narrativa que justifique la historia. Ahí están sus personajes corrientes, la vida en familia, el campo. Es decir, una realidad sin saltos emotivos, sin borracheras verbales, casi designativa pero que subrepticamente ya está problematizando la noción de lo que es contable. No hay distinciones jerárquicas para saber qué merece ser contado y qué no, porque la realidad se juega en sus matices, en que no hay nada ni pequeño ni grande. “En la vida se mezclan los hechos grandes con los pequeños, y con el mucho paso del tiempo las perspectivas se pierden. Qué es lo pequeño, qué es lo grande, nadie sabe. Nadie sabe si hay cosas menos importantes que otras. Nadie sabe si las cosas tienen algún orden o son arbitrarias” (González, *Luz* 124-125)

Esta vida ordinaria, en apariencia plana, está marcada por una intensidad en la percepción de la experiencia vivida, por una sensibilidad exacerbada de sus personajes, por una atención a lo sencillo que universaliza su literatura y no la deja caer en la sencillez designativa de la pura descripción detallada, minuciosa. Ejemplo de esto es la meticulosidad expresiva con que la naturaleza está descrita. Pocas veces González cae en la exuberancia de la descripción del paisaje dando nombres generales. Un árbol es un árbol, pero también tiene nombre, es una ceiba o un caracolí. Y tiene, burla a la manía por clasificarlo todo, un nombre científico que sus personajes conocen. Pero lo más importante es que es una naturaleza personalizada, de la que sus personajes se apropian. No se trata ya del éxtasis del romanticismo alemán, de una naturaleza virginal que puede ser contemplada con cierta distancia de cuadro general y panorámico que nos lleva inevitablemente a sentir la inmensidad de lo existente frente a la insignificancia personal; lo sublime que parece ya no ser posible en su literatura. Por el contrario, en su obra la mirada se posa sobre la sobre la individualidad de cada fenómeno. Y posada en los eventos específicos,

atenta, logra aparecer con mayor energía, reconcentrada, sin evadirse de lo más real. “Una realidad que es monocorde cuando no logro mantenerme atento” (*Manglares* 147) dice González en uno de sus poemas, haciendo énfasis de nuevo sobre la atención como el foco de toda percepción. Ella capturara los matices, la abundante configuración del mundo en el instante.

Hay allí una apropiación del mundo circundante de la que emerge una intimidad extraña entre el personaje y el mundo de la que queda muchas veces el apego, el estrecho vínculo, la conciencia de la belleza extraordinaria que habita en cada elemento compositivo de la realidad que está a su alrededor. Es por este asombro constante pero moderado que la experiencia de la vida es tan nítida en los pormenores. Por eso sus personajes no saben morir, no quieren morir. Y es también la razón por la que en las descripciones del descenso de las facultades físicas del protagonista la narración se mantenga atada a su percepción, a su indignación, a la vitalidad del último momento. La relación es la misma que se establece con todo objeto cercano pero desconocido: es miedo, es asombro, es intimidad.

Pero lo más importante es que, sea lo que sea, esta vuelta al campo (que en algunos casos es apenas un retorno a lo básico que no tiene como trasfondo la naturaleza) tiene dos motivos notables: el primero, es un rechazo visceral a la cultura dominante (tema del siguiente capítulo) y el segundo, que va de la mano de la crítica que se ejerce contra el mundo actual, es que la única forma de tener un acercamiento auténtico con la vida, además de la huida, es la necesidad de trabajar la tierra, de volver a ella (O al mar, a la calle, al lugar donde reside lo más vital). En las pocas ocasiones en que la naturaleza no es el principio modelador del contacto directo del hombre con el mundo, hay, al menos, una nostalgia por ella, por sus olores, por su abigarrado verdor. La ciudad está allí, claro, pero como contrapunto negativo, como lugar donde todo está contaminado por cierta sevicia intelectual, por los intereses ajenos, por la violencia.

“Bajo el humero brillante se movían abajo las letras de cambio, las deudas, los cobros. En los cafés la gente hablaba de cheques devueltos, utilidades, porcentajes.”(González, *caballitos* 58).

“Abajo en los cafés, la gente hablaba de cheques devueltos, porcentajes, asesinatos.”(González, *caballitos* 86)

“Abajo, en los cafés, la gente hablaba de asesinatos, cheques devueltos porcentajes. El río fétido bajaba por su lecho de cemento.”(González, *caballitos* 98)

Distanciados por varios capítulos, cada estribillo va mostrando la interrupción silenciosa de la violencia. La incisiva aparición de la frase en movimiento va marcando, como una memoria escrita que nos recuerda que no se puede olvidar el exterior, los ritmos acelerados de una realidad que se hace más vertiginosa, cada vez más evidente sin llegar nunca a tocar el centro de la trama, a involucrarse con la historia. Tal vez en su cuento *Verdor*, o en las novelas donde la ciudad tiene un lugar principal, como en *La luz difícil*, esta crítica se ejerce desde el interior. Es decir, el rechazo es el del hombre marginal, que habita en las calles, o es el del artista que vive en la ciudad, aislado del gran público, concentrado en su obra. Sin embargo, el contacto con la ciudad sigue siendo vinculante: David, el pintor de *La luz difícil*, está acechando los objetos transitorios, los desechos humanos que derivan en otra cosa, lugar estético para el que sabe mirar, basura cualquiera para el hombre distraído. “La lucha no es tanto con el pincel sino con la mirada, con las puertas de la percepción, que se resisten a abrirse o a entreabrirse siquiera” (González *Luz* 95) dice sabiendo que su arte es un arte de la imagen, que se logra mediante un ejercicio constante de la mirada. Y como si se tratara del mismo Baudelaire, David quiere llevar la percepción de la miseria, la noción del artificio, al grado máximo de expresividad, de vida.

Desde la selva del Urabá antioqueño en *Primero estaba el mar*, a las fincas suburbanas en donde habitan los protagonistas de *La historia de Horacio*, hasta el paraíso personal, el edén primordial, que busca recrear el personaje de *Los caballitos del diablo*, pasando por la finca a donde David, el pintor, llega después de vivir en Nueva York para poder escribir su historia, incluyendo algunos de sus cuentos como *Aguaceros de Mayo*, o *El viaje infinito de Carola Dickson*, la naturaleza mantiene una presencia variable. Con una tendencia constante a cerrarse sobre sí misma, aparece acá la noción de lo privado, de la cerca. En *Primero estaba el mar*, Elena construye una cerca en la playa, lugar público, para que los lugareños dejen de mirarla. En *Los caballitos del diablo*, el personaje, (del que nunca se conoce su nombre y es apenas llamado él o el que se pierde en los cafetales, como refiriéndose al carácter innominado de las criaturas del paraíso, o la dificultad para nombrar al hombre que juega a ser dios, a crear su propio mundo personalizado, lleno de animales y plantas) va levantando un muro alrededor de su propiedad para eliminarse de los asuntos humanos. Están oponiéndole, levantándole un muro al caos exterior. Lo paradójico de esta postura radica en que, huyendo de la ciudad, terminan imitando los patrones que rechazan: los muros, la cercas, son la caricatura de esa misma pulsión del hombre por delimitar lo privado. Pero delimitando, ya lo saben, no se acortan las distancias con el mundo.

“Todos en una sinfonía espesa donde yo se supone que soy, ¿qué? Les abro cuando me da la gana, que no jodan. Tengo los árboles y los pájaros. ¿Quién entonces es el paria? Enseño a mis hijos a mirar los cocuyos, las crisálidas, los gusanos. ¿Ellos qué les enseñan? Ven la paja en el ojo ajeno y no ven la viga en el propio...Y Todo lo han ensuciado, todo lo han envilecido. Se cagaron los ríos. Esto por aquí estaba lleno de animales, había osos, había águilas, y ahora qué hay, ni ardillas. Ratas gallinazos. Mataron a los animales y ahora se masacran entre ellos....Llegaron de Europa con la cruz y los mosquetes...Y ahora los

hipócritas lo miran a uno con la buena conciencia de la civilización de mierda y se imaginan que nada de esto tiene que ver con ellos. (González *caballitos* 164-165)

Para un lector desprevenido este microcosmos puede parecer una utopía realizada: crítica del presente, una nueva visión del mundo que se manifiesta en un nuevo sistema de enseñanza que quiere oponerse, enseñando los ritmos de la vida, al fracaso culposo de la educación moderna. Pero para establecer si sus personajes alcanzan ese equilibrio ideal debemos remontar la saga de novelas que se entrecruzan. Los personajes reaparecen para dar sus versiones del conflicto familiar. Un conflicto existente pero relativo, ambiguo -siempre perteneciente al mundo de los negocios en común, de opiniones cruzadas entre hermanos- es el primer obstáculo para “curarse” mediante el contacto con el campo. El segundo obstáculo, ya lo vimos, es la participación del cuerpo. Y el tercer elemento, pero no menos importante, es que la huida es el primer estadio, seguido de la delimitación activa del espacio, la lucha contra el caos. La imposición, muchas veces infructuosa, del ideal sobre el espacio, de la imaginación sobre la realidad. Aquí González problematiza un poco la noción del campo: la oposición campo-ciudad no es en él total, pues la naturaleza ya no goza del estatuto sagrado, liberador: una falsificación de un ideal de redención en desuso, un antídoto ineficaz contra grandes males de la ciudad.

Las trabas para acceder a la reconciliación entre el hombre y el mundo son varias en su obra. Sin embargo, aún queda una posibilidad de orden estético que los vincula, los reúne, por primera vez, con la facultad mimética de un lenguaje que es pura posibilidad: el arte pictórico, el dibujo. Un arte, de nuevo, ligado por completo a la experiencia y que tiene su máxima expresión en la pintura. Por eso la expresión que persiguen sus personajes artistas quiere ser idéntica a la que hay en la observación de una roca, del agua. Es una búsqueda que también recae en la literatura, pues ella debe despojarse del accesorio para poder alcanzar, de este modo, la directa

realidad. En *La historia de Horacio*, González expresa la dificultad que enfrenta la escritura: “Elías miró lo escrito y pensó que su estilo, tras casi cuarenta y cinco años de guerra constante, no se había desnudado lo suficiente de vueltas inútiles y adornos solapados. ¡Qué difícil había sido el camino en busca de la sencillez del lenguaje, en el que las palabras aparecieran con la naturalidad del musgo sobre las piedras” (*Horacio* 4-5).

Como en las artes figurativas- y por eso no es gratuito entonces que algunos de sus personajes sean pintores- el lenguaje está persiguiendo la imagen, luminosa u oscura, del instante. De las limitaciones expresivas del lenguaje, del forcejeo técnico de la pintura con la imagen, queda muchas veces el silencio, la búsqueda desesperada por desnudarse, nunca cumplida en la palabra. El arte queda pues como un sustituto de esta experiencia. Actividad no siempre confiable pero al fin y al cabo el único medio eficaz para acercarse, para rondar sin descanso en torno al objeto buscado, a la paradoja mediadora del arte en función de la experiencia, el lenguaje en su permanente desafío: su facultad mimética. En una entrevista con Luis Fernando afanador, González habla del por qué de la pintura en su obra:

Me hubiera gustado ser pintor. No es la primera vez que lo utilizo. En “Verdor”, uno de los cuentos de Honka Monka, aparece uno. La pintura es muy cercana a la poesía. Mis pintores preferidos son Bacon, Rembrandt y Goya, porque se acercan tanto a la muerte que logran expresar la vida. Ese contraste de la vitalidad de la muerte, de lo oscuro. Me interesa eso que Bacon llama ‘la sorda brutalidad del hecho’ y que significa captar la realidad a través de los hechos mismos; una frase de la que me apropio en algún momento de la novela. David intenta plasmar la luminosidad y la oscuridad abisal del agua en una misma expresión artística. Es lo que yo he buscado a lo largo de mis escritos. Miro mis libros hacia atrás y me doy cuenta de que se repite ese impulso por acercar horror y belleza. (González, *la redención*)

González extrapola su concepción personal de la pintura a la construcción del protagonista de *La luz difícil*. En ciertos fragmentos David parece resignarse a trabajar con una herramienta no tan eficaz como la pintura: la palabra. Su problema está en que no tiene la contundencia de la imagen pictórica, que es mucho más inmediata. Por eso en David, mientras escribe la novela, vemos una melancolía creciente por la pintura. Escribe pintando, con una lupa que le permite presentir las formas que el descenso de su visión ya no le dejan ver con nitidez. Y cuando escribe una idea para un cuadro que ya no puede pintar, el lenguaje se convierte en pura imagen. Las palabras, como superando su dificultad esencial que es la de no poder ser directas del todo, dan un giro espacial en donde cada una es una imagen, un dibujo. Y entonces así, de este modo, lejos del sentido, de la ambigüedad que hay en la unión de las letras en palabras, el lenguaje dividido en la unidad esencial que es la palabra, forja la ilusión, la nostalgia, de lograr la misma eficacia de la pintura.

La imagen del lenguaje

La sencillez indispensable entonces para que la escritura no caiga en el vacío de la experimentación y la torrencial expresión de agotamiento que se presiente en autores que sacrifican la escritura a una suerte de manifestación de virtuosismo del lenguaje únicamente, es, en González, difícil sencillez. Lo que para muchos puede aparecer como una fácil resolución para ganar lectores, es dificultad. Es virtud que nunca logra liberarse por completo de la presencia del artificio literario. Nunca se alcanza una escritura suficientemente libre, nunca las palabras pueden fluir en un concierto sin interrupciones repentinas. Se trata de una suerte de poética que tiene como fundamento un proceso purificador de la percepción; que tiene su segundo momento, aún más importante, en la escritura. “El método de zen que practico consiste en sentarse a “solo ser”, de forma que uno pueda unirse al universo y perder los límites del yo. Es sentarse en flor de loto a eso: solo respirar y ser, sin ninguna idea de utilidad o provecho. Suena sencillo pero, como todas las cosas profundamente sencillas, es difícilísimo” (González, *la memoria*)

Hay que tener cuidado, en este caso, con las implicaciones formales que sugiere la meditación como el lugar mismo de la suspensión del juicio, de la comunión del sujeto con el mundo, con el instante. El practicante busca ver el mundo tal y como es, sin la intervención de sus movimientos mentales, del yo. Esta percepción privilegiada del presente absoluto se presenta como proyecto, como ideal. En el caso de que su condición de posibilidad se concrete, se trata de una experiencia que está atravesada por el silencio total de la individualidad. Reconstruir está vivencia es tarea que no le corresponde al lenguaje. Es por esto que el lenguaje está en el centro mismo del problema de la obra literaria como objeto que está en constante tensión con algo que está más allá de sí misma pero que tiene que servirse de la palabra para representar su tragedia:

quedarse sin aliento, desgarrarse, silenciar hasta la desesperación su contradicción. González, que ya ha reconocido en el lenguaje escrito su límite, apela entonces a la alusión. Sabe que nada puede hacer contra las reglas propias del lenguaje escrito. Sin embargo le queda un camino: primero, atribuirle a la pintura el grado máximo de representación de la imagen, del objeto dibujado. Segundo, convertir la escritura en pura imagen hasta que llegue la frontera de lo que el lenguaje no puede nombrar. El límite entre lo que se puede decir y lo que está más allá de la escritura va creando la forma narrativa. Es decir, cuando las palabras son insuficientes para describir el instante poético, la voz del narrador queda silenciada, y el texto llega su fin:

Lo escribo en forma de poema, más parecido a la pintura, pues eran notas para un trabajo que ya los ojos no me dejaron pintar:

...A la izquierda hay una casa donde tienen

Guacamayas.

Por todas partes se oye el río.

Llega uno al camino de piedra y sube.

En los vallados hay helechos;

Detrás de los vallados, cafetales,

Y a veces piedras grandes

Sobre las que se extienden las pitayas.

Se acaba el camino ancho

Y sigue el camino estrecho,

Que bordea, a la derecha,

Pastizales también con piedras grandes y,

A la izquierda,
Cafetales escarpados que parecen a veces matorrales,
Monte espeso.
El sonido del río es cada vez más fuerte.
Baja el camino y llega al puente de tablas,
Que sobre el torrente une el verdor entre las dos
Vertientes.
Este es el fondo. A cada una de las piedras la
golpea el agua,
Y cada una, piedra y agua, fluyen juntas y
forman esa forma que no tiene nombre,
pues es justo ahí donde se acaban las palabras.(González *Luz* 129-130)

Esta conciencia de la frontera del lenguaje es a veces imprecisa. Así como puede ser asfixiante en la negación de su función primordial, puede ser también pura potencia que nos excede. Su doble condición, su ambivalencia se juega en una voluntad que no parece depender del artista. Es una suerte de fuerza independiente que a veces muestra su rostro afirmativo, otras veces se aparece como pura imposibilidad. Sobre todo en su última novela vemos que el lenguaje es ambivalente. “Creo que en alguna parte dije que las palabras son un medio tosco y ahora me encuentro diciendo que son dúctiles. Las dos cosas son ciertas” (González *Luz* 116) dice David, para después desarrollar mejor la distancia inmanente entre la pintura y la escritura:

Lo que son las palabras. Ya había ensayado yo a escribir poesía y cuentos, cuando era muy joven, y no lo había hecho mal. Y ahora que vuelvo a hacerlo después de tantos años me

asombra otra vez lo dúctiles que son las palabras; lo mucho que por sí solas, o casi por sí solas, expresan lo ambiguo, lo transmutable, lo poco firme de las cosas. Son iguales al mundo: inestables como casa en llamas, como zarza ardiente. Todo eso sin dejar yo de añorar el olor de óleo o el polvillo del carboncillo al tacto, y sin dejar de extrañar la punzada, como la del amor, que se produce cuando uno siente que toca el infinito, capta la luz esquiva, *La luz difícil*. (González *Luz* 116).

La maestría de González consiste en jugar con esta presencia insegura del lenguaje, aplicando, en la escritura, algo así como una dialéctica del sentido en donde las descripciones pausadas, concisas, dan paso a un diálogo exagerado que es pura oralidad, lleno de humor y de una potencia casi irreal, donde sus personajes exponen una visión de mundo caótica y desordenada, haciendo uso de metáforas que buscan romper las amarras del sentido. Claro que el orden, la luz, la alegría, se presienten y muchas veces se entremezclan como apariciones súbitas en medio de la oscuridad y el caos. Pero el exceso necesita también su límite: en la contemplación del dolor físico aparece también esta imposición del hecho sobre el lenguaje. La metáfora es muchas veces la única salida para perseguir la realidad del sufrimiento. En *La luz difícil*, Jacobo, el hijo de David, se ve en esta encrucijada del lenguaje cada que tiene que describir el dolor de sus piernas paralizadas.

Es como si agarraran un serrucho y me empezaran a serruchar despacio la pelvis...A veces es como si mis piernas estuvieran congeladas y al mismo tiempo envueltas en tizones encendidos....A veces era como si le metieran los dedos de los pies en una prensa. O como si le hubieran dado un puñetazo perpetuo en el estomago. Los dos casi siempre alcanzaban en aquellas descripciones el límite mismo del lenguaje, y llegaban al dolor que toca el punto donde <<indescriptible>> es la última palabra que se pronuncia antes de que se acaben todas las palabras y quede sólo la sordomuda brutalidad del hecho. (González *Luz* 76)

En el intento por racionalizar las sensaciones, por convertir los hechos en conceptos generales, el arte se vuelve un ejercicio estrictamente intelectualizado. Esto no pasa ni con su novela más intimista, *La luz difícil*, donde para hablar del dolor se tocan los límites del lenguaje, o se recurre a metáforas que rozan la exageración, que nunca rayan en el desbordado sentimentalismo de las descripciones.

Toda su obra es este juego entre la intensidad de la experiencia, la búsqueda del medio para hablar de ella, y el momento justo para saber entrar en el silencio y no decir más que lo que queda sugerido.

II. **Contra la cultura, la vida.**

Como tratando de volver sobre la discusión platónica entre mimesis y realidad, Tomás González, en sus primeras obras, plantea la posibilidad de un arte que esté intrincado en el mundo como un objeto que pertenece desde siempre, como la naturaleza, al espacio. Todo se va despojando de un falso intelectualismo que corroe la relación vital del hombre con la obra. Todo arte regresa a su expresión material más estricta. De este modo se pretende fundar una cercanía con el arte que busca unificar la obra con los ritmos propios de la vida. El arte debe cumplir un proceso semejante al de todo ser orgánico para lograr surgir otra vez como medio para la consolidación del ideal estético de González y de todos sus personajes. Ese proceso es tan sencillo como el de la vida y la muerte: hay que nacer para luego descomponerse, regresar a la vida material más simple.

En *Primero estaba el mar* este caminar hacia la forma más cruda del objeto artístico, casi anterior a toda concepción del arte como objeto cultural, parece entrar en ese movimiento permanente entre lejanía y cercanía. J. se va al mar huyendo de la racionalidad, rompiendo relaciones con todo lo que parece haberse convertido en cultura de museo, en estandarización del arte bajo normas definidas por los intelectuales: en definitiva, es un rechazo contra la obra como objeto estable. Sin embargo, en esta lejanía se revela en J. una necesidad por recuperar un sentido, perdido para el arte, en la escritura de un manuscrito que después regresará a la letrina para descomponerse en sus elementos primordiales. Como queriendo decir: todo libro, toda obra, debe volver a mostrar su cercanía con el hombre a través de su efímera condición de objeto material: la obsesiva pulsión de los hombres por elevarle altares a la eternidad- el arte como una torre de babel, como una absurda empresa- debe detenerse, debe desaparecer si se quiere recuperar una relación auténtica con la obra.

Cuando Elena leía algo que le gustaba apuntar las palabras desconocidas –para ella, muchas- en un papel. Después, en un ingenuo intento de ilustrarse, las buscaba en un diccionario desvencijado e incompleto que se había levantado quién sabe dónde. Ella, a su vez, le regalo una Historia del arte erótico, libro de casi mil páginas, con ilustraciones que iban desde Pompeya hasta Picasso. Meses más tarde uno de los policías que participó en el levantamiento lo metería subrepticamente en su mochila; su mujer lo descubriría y terminaría por ser vendido en Turbo a un comerciante de telas que lo usaría como pornografía común. (González *Mar*141)

Hay una intención de liberar el arte de la rigidez de las formas. El protagonista de *Verdor* pinta en servilletas, en las paredes de las calles donde todo está destinado a desaparecer. Esta conciencia de lo efímero, de la impermanencia de la obra artística siembra una equivalencia con la vida misma. En *Los caballitos del diablo*, los grandes murales con figuras animales están incrustados en los baños, juntos con las plantas. Los libros de filosofía –que nadie lee- y los libros sobre agricultura de J. reposan sobre anaqueles donde las lagartijas conviven en perfecta armonía. Este proceso de desacralización del arte se lleva hasta sus últimas consecuencias en *Primero estaba el mar*, luego en *Los caballitos de Diablo*. “Lo que se deduce, y en González esa palabra tiene un encanto propio, pues aunque el lenguaje es preciso muchas veces las cosas “se sugieren”, es que J. prefirió el arte vivencial al arte utilizado a la manera de Fernando” (Báez 209)

Fernando es un amigo al que J. acude dos veces en busca de dinero prestado. En uno de sus encuentros, Fernando se refiere constantemente a su pasado en Europa como el forjador de una educación superior. “Aquí la vida artística se reduce al típico clisé de conocer catedrales y artistas como Paco de Lucía. Lo mejor es que todas esas acciones “bandidas” quedan perfectamente matizadas, reducidas a una locura juvenil, cuando se dice que Fernando tomaba el vino disfrutando del *bouquet*, como un conocedor.” (Báez 208). Y está crítica directa, de cierta

forma burlesca, se extiende contra toda forma de falsa sofisticación, contra la vanidad de los hombres que se creen depositarios de las grandes verdades. En una de las cartas que escribe su hermano y que aparece en un capítulo narrada en estilo directo, como una interrupción aclaratoria, aparecen las razones por las que J. se aleja de su hermano. J. le dice que lo habían sofisticado en Bogotá, que le había amanerado el cerebro en una facultad de filosofía y letras (González, *Mar* 109).

Es tan fuerte la aversión de J. hacia el intelectualismo que respiran las grandes ciudades que decide irse al mar. En este olvido, en esta lejanía extraordinaria, las obras de arte, los cuadros, los libros, van perdiendo su grandeza frente a la grandiosidad y la belleza de un toro reproductor, frente al sonido de las aves. No hay música, la lectura es un pasatiempo poco importante, los cuadros que cuelgan de las paredes son de un muy “alto contenido vivencial”.

Pensó entonces en el cuadro que colgaba en su cuarto, la mujer que se ofrecía, abierta, a las olas de la playa y al sol. Pensó en la verdad que había en esas imágenes fáciles, parecida al fin de cuentas al amor que se vivía, más allá de cualquier duda, más allá de cualquier muerte individual, en la dulce letra de un bolero. Por algún motivo poco claro recordó la época en que consideraba más importante y verdadero el relamido crítico de alguna revista literaria que un chofer de taxi bañándose con su familia y con su taxi en algún río fresco y lleno de piedras (González *Mar* 179).

En el pasaje anterior ya vamos viendo que no se trata de una pelea gratuita contra el mundo de las artes tanto como de un rechazo contra toda forma que se va petrificando en el tiempo, contra la tendencia original de los humanos por convertir todo en cultura de museo, en conocimiento estable. Es una lucha contra todo lo que impide acercarse a las cosas con cierta ingenuidad creativa lo que se atraviesa en la comprensión de la vida como un constante

movimiento. El recorrido que siguen las cosas, en sus primeras novelas, va en sentido opuesto al camino progresivo que ha tenido el gran arte en la historia: creación, comprensión, consolidación. En *Primero estaba el mar*, En *Los caballitos del diablo* y en *Verdor*, el movimiento del arte se puede rastrear más o menos así: Creación, desacralización, objeto vivo.

Inclusive hay una suerte de carnavalización de las costumbres europeas. Los camiones viejos, “las grisuras” como los llama J., que nos llegan de Europa aquí son reformados, pintados de colores vivos, devueltos a la vida por la imaginación de los habitantes del caribe. Este espíritu iconoclasta de J. tiene su origen en cierto impulso por reivindicar las formas propias, la originalidad del espíritu que no está contaminado por la vanidad replicadora de las cosas que nos llegan desde el exterior. Por eso, y en este sentido, se puede decir que la obra de González es deudora de cierta forma de las temáticas propias de su tradición más cercana, de García Márquez, de Fernando González. Del primero porque hay en su literatura la misma necesidad por resaltar la excesiva vivacidad, la potencial expresión americana que hay en nuestra realidad. Y del segundo en su comprensión del arte: “El arte proviene de la embriaguez causada por los instintos vitales en su cúspide. El verdadero arte huele a semilla, a semen, a humus. Es ceiba retorcida que extiende sus raíces a los ríos, pantanos y descomposiciones. La *bonitura* es arreglo, es artificio, es planta sin raíces y mítica.” (12), Escribe Fernando en su libro *El remordimiento*.

J., que parece mantener un rechazo extensivo, radical, hacia el arte en general, no está del todo exento de cierta actitud vitalista frente al arte. Es por eso que emprende la escritura de un manuscrito, llamado “el libro”, donde va anotando las experiencias del día a modo de diario personal y donde se va consolidando la noción de contar los eventos en apariencia insignificantes de una manera directa, dotándolos de toda su dimensión expresiva. Sin embargo, el libro no está escrito para perdurar, no tiene la función de proyectarse en el tiempo sino de regresar a la materia

física de donde provino, reafirmando de este modo la premisa de que si el arte quiere ser la vida debe volver a confundirse con sus ciclos. Es decir, nacer, vivir y volver a su materia orgánica elemental. “Cuando llene este libro lo voy a tirar por la letrina. Se deshará entre nuestra casa, se descompondrá en sus elementos, gases, organismos de vida corta, tierra fecunda, vegetación. Pedestre y humilde transubstanciación de las cosas....El eterno retorno de un mismo gusano, de la misma letrina, del mismo miguel.”(González, *Mar* 130)

Este cansancio del gran arte ataca todos los frentes. Pasa lo mismo con la pintura. Se podría decir que este malestar de la cultura viene de un anhelo de hacer tabula rasa, de desaprender todo lo aprendido para poder avanzar hacia una suerte de conciencia intuitiva que reconoce una clausura, un momento donde al arte ha muerto. Pero lo que se presenta en esta postura es más bien un descreimiento de la forma en que los hombres asumen la cultura. Es decir, no es una censura abierta hacia Picasso, Klee, Modigliani; o contra Hegel, Nietzsche, Dostoievski, y Camus. Es, por el contrario, lo que hace el intelectual, el estudioso, el profesional con el producto de los artistas, olvidando su misterio, su vitalidad incapturable bajo ningún concepto, a lo que J. se resiste. Es decir, a lo que el hombre de letras considera buen arte, buen gusto, un canon de los grandes autores que “hay que leer” o que “hay que estudiar”. A la actitud que toma el público general frente a la obra. La verdadera muerte del arte se da en el público, no en los artistas. “Cada individuo llama "*cultura*" la suma de las cosas que mira con *aburrición respetuosa*" (144) escribe Nicolás Gómez Dávila en sus escolios, anticipando de una vez el estado de la sensibilidad de la gente común, que es la mayoría, como una afección que aleja al hombre del arte. Y lo aleja porque ve en él un objeto consumado del que ya se ha dicho todo, algo así como un objeto mitificado al que hay que respetar y del que nada se puede decir si no se ha estudiado, si no se pertenece a la alta cultura, a la estirpe en extinción de los letrados. Algo

inalcanzable para el hombre normal. Aburrimiento respetuoso. Negación de la vida. Lejanía absoluta.

Hay que hacer entonces una corta distinción entre cultura y arte. El arte es el objeto primordial, la obra. La cultura, todo lo que desata el arte, su comprensión, sus relaciones. La posición de J. no consiste en evadirse por completo de todo tipo de arte sino de sus efectos culturales: entre ellos la imposibilidad de penetrar en el sentido de la obra de arte. Esa es la tarea del intelectual para González, convertir un objeto vivo en un objeto aislado, muerto. Por eso J. está apelando a un regreso a sus formas más primordiales. En la descripción de los libros que J. lleva al mar, hay un contrapunteo entre el conocimiento práctico de los libros de agricultura y las obras de los grandes autores. Literatura opuesta al manual práctico. Literatura en contraste con la vida que, con sus olores y sus sonidos, está afuera.

Colecciones completas de Dostoievsky, Nietzsche, Lagerkvist, Camus y Neruda; libros sobre ganadería tropical, cultivo industrial del coco, Bertol Brecht, frutales de zona tórrida, Herman Hesse, Hegel y muchos otros más empezaron a quedarse quietos allí, con ocasionales lagartijas trepándose a sus lomos, mientras bandadas de alharaquientos los pasaban sobre la casa, o negros descalzos, con un machete terciado al hombro, pasaban por la playa silbando y dejando un olor a tabaco en aire. (González, *Mar* 41-42).

Los libros se van quedando quietos porque afuera la finca exige trabajo constante. Son pocas las veces que J. se entrega a leer. De la ociosa empresa en busca de tranquilidad que implicaba en un comienzo la vida en el mar, J. va descubriendo que los negocios no dan tregua. Que el trabajo reclama un hombre activo. Entre las aparentes versiones sobre el fracaso de su huida la que más peso va adquiriendo con la lectura es la que su hermano plantea en una de las incisivas apariciones de los comentarios de los personajes ajenos a la trama. En ella dice que esa

mezcla entre literato y negociante no tenía chances de sobrevivir. Y vemos que los motivos iniciales se van trocando con el desenvolvimiento de la novela.

La finca en su conjunto parecía un barco que no avanzaba, que no iba en realidad para ninguna parte, pero no era eso lo que más le importaba a J.; nunca pretendió enriquecerse con ella-sabía que era imposible- ni aspiraba a demasiada racionalidad en un clima tan caliente y lujurioso. De hecho, venía huyendo de cierta racionalidad oprobiosa, tan esterilizante como la gasolina, el arribismo y el asfalto. Por eso precisamente odiaba el cerco de Elena, pues era la caricatura de una caricatura, una lamentable muestra de lo que podía llegar a ser la actividad humana. (González, *Mar* 153-154)

Esta clausura del arte significa de algún modo la revitalización del personaje. Huyendo de la racionalización oprobiosa, esterilizante, J. regresa al mundo de los sentidos. Páginas completas donde los olores empiezan a brotar uno tras otro. A mangle, a cangrejos muertos, frituras, antípoda olor en la letrina, etc. Las visiones súbitas de un mangle o el reflejo del agua, la lujuria contenida que siente por Elena, el sabor de un mango maduro, los baños en la quebrada transparente, van creando una interioridad que no deja de asombrarse de la vitalidad de su propio cuerpo. El mundo resplandece ante sus ojos vidriosos por el aguardiente. “Todo es putamente difícil y hermoso” (González, *Mar* 124) dice J., que lentamente va generando una conciencia distintiva: cuando la lancha de “riquitos” de Medellín llega a su casa en el mar., hay un reconocimiento de las fronteras que lo separan de un grupo social al que nunca quiso pertenecer pero al que conoce muy bien. Lo conoce tan bien que no puede romper lazos del todo con ellos. Su amigo el banquero le sigue prestando plata para el negocio de la finca, Ramiro le vende la finca de su padre. “¡Y qué lejos voy estando, hermano, de esa gente! Me da pánico pensar que tuve la oportunidad de ser así, o como Ramiro, por ejemplo. O me salvé como el albañil, o los dioses han estado conmigo.”(González, *Mar* 129).

El énfasis en la diferencia está en el centro de lo que podemos llamar una jerarquización de la experiencia. Ya vimos que la huida de J. no tiene como causa primera un nihilismo absoluto sino más bien una suerte de regreso a lo esencial. Un vitalismo exacerbado que distingue formas menos intensas de enfrentar la experiencia. Allí están los intelectuales, representados en su hermano menor, están los poderosos, dibujados en el banquero, y los ricos adolescentes, caricaturizados en los visitantes que llegan de Medellín. En todos ellos hay vanidad. Todos son herederos de costumbres ajenas, de una falsa modestia que impide cualquier relación auténtica entre el hombre y el mundo. J. no se quiere resignar al peso de las costumbres ajenas. Nada debe serle impuesto al hombre fuera del trabajo, pero de un trabajo que tenga de nuevo un vínculo directo con la tierra.

Sin embargo J. no rehúye del todo la experiencia del arte porque sabe que allí habita, para el que sabe leer con ojos inocentes, también la vida; porque es desde allí que se ejerce con mayor fuerza la crítica de la cultura. Por eso no es gratuito que entre sus autores preferidos, los que decide llevar consigo al mar, aparezca Nietzsche, Dostoievski, Brecht y la lectura que hace J. del poema *Contra la seducción*:

No os dejéis seducir:
no hay retorno alguno.
El día está a las puertas,
hay ya viento nocturno:
no vendrá otra mañana.
No os dejéis engañar
con que la vida es poco.
Bebedla a grandes tragos
porque no os bastará

cuando hayáis de perderla.

No os dejéis consolar.

Vuestro tiempo no es mucho.

El lodo, a los podridos.

La vida es lo más grande:

perderla es perder todo. (15)

III. Los caballitos de diablo: la creación del mundo.

Hay, sin embargo, un caso donde la facultad mimética del arte parece ir tomando consistencia. Allí el arte se distingue de las otras formas de aparición de la obra en que ésta se confunde con la vida, imita su realidad, acaso la embellece. En *Los caballitos del diablo*, Él, el hombre que no tiene nombre, el protagonista que decide abandonar paulatinamente la vida laboral, familiar, la ciudad en general, para forjar un refugio personal para esconderse de la culpa, logra establecer con mayor claridad esta distancia entre el interior y el exterior. Sin embargo, lo que me interesa de esta tarea fundadora, de la patria personal que obsesiona a sus protagonistas, es la búsqueda desesperada por darle forma al mundo, creando una suerte de ficción, de paraíso natural forzado en el caso de *Los caballitos del diablo*, como queriendo demostrar allí sus deseos y sus rechazos, su pensamiento materializado. Esta lucha contra el caos exterior en la que se instalan sus personajes tiene siempre un lugar bien delimitado: o es una naturaleza domesticada, o es el arte (la pintura o la escritura). O son ambas.

El afán de formalidad no es meramente un objetivo estético, sino, una vez más, vital. Sólo si se alcanza cierta armonía entre la voluntad y el objeto creado podemos asistir al encuentro entre pensamiento y vida. Es tal vez por esto que la naturaleza resulta tan conflictiva en la consecución del orden ideal: porque ella no puede ser creada, es materia en crecimiento, tiene sus propios ritmos. En ella no podemos expresar con tanta libertad nuestros anhelos de formalidad porque es materia dada, ajena, que no nos pertenece, que no es un producto del espíritu. En el arte, por el contrario, todos los contrastes son domados, el artista logra configurar su mirada, la realidad, con mayor libertad.

La diferencia entre los dos ámbitos (arte y naturaleza) en los que se juega el equilibrio es grande y se reafirma en las demás novelas, en los otros protagonistas: cuando sus personajes le apuestan a la naturaleza, fracasan, pues se presiente además cierta relación con el exterior (familia, negocios) que los vence. No logran aislarse, tomar distancia; tampoco pueden domesticar por completo la tierra. Ella requiere, sobre todo, trabajo y dinero constante. El arte, la pintura, disfruta en cambio de una independencia superior. En él es posible todavía darle una forma precisa a la visión personal del mundo que depende, aunque no del todo, de la voluntad. Cuando le apuestan al arte, y en él depositan todo anhelo por recuperar el sentido, vencen la distinción entre lo exterior y lo interior, dejan de ser sujetos escindidos. Pero nada tiene que ver, en este triunfo de la mirada sobre la vida, el dinero. Pues ya veremos que de los dos protagonistas donde el equilibrio es evidente, en los pintores, uno es voluntariamente un hombre despojado de toda comodidad y todo lujo. Alguien que ha tocado fondo y en la humildad y en la pintura alcanza cierto asombro contenido, algo así como un reencuentro con la sobriedad vital que le permite la pintura y la observación, y en el que los objetos del mundo vuelven a ser maravillosos.

En los *Caballitos de diablo* tenemos entonces tres niveles ficcionales. El de la novela de González como creación primordial, la realidad casi ficcional del protagonista que le da forma a su ideal de mundo y, por último, el arte imitativo de la mujer del protagonista, Pilar, a la que siempre se le compara con un ave, como sugiriendo que su inocente belleza, su bondad y su silencio, le otorgan cierta levedad. Su ligereza consiste en que no carga con el peso de los problemas morales que atormentan a sus protagonistas. Y es por esta razón que su arte alcanza a ser la vida, a recrear la experiencia, a mimetizarse con la naturaleza. En primer lugar, porque su arte se constituye en el testimonio de su limitado mundo. Ya veremos cómo se va diversificando

su mirada sin salirse de los límites de su territorio, pintándolo todo, captando todo lo que está en la franja de visión. Un tipo de arte casi ornamental, imitativo, que totaliza en murales, carboncillos y telas figurativas: la experiencia del microcosmos de su esposo. Es decir, un arte para un mundo, estableciendo de entrada la relación directa, de necesidad, entre una cosa y la otra. Es unidad, porque corresponde a un espacio y a un tiempo, porque expresa la vida orgánica, porque se inserta en la cotidianidad como un objeto que se ofrece todo el tiempo a la contemplación. Por eso sus obras quieren violentar el tamaño, muchas veces alcanzando medidas exactas, réplicas del original.

Pero esta caracterización del ideal formal de la naturaleza en la mente del protagonista es también creación. Lo es porque sus propias manos juegan en la composición racional de aquel espacio y porque lo que va formando siempre está buscando un principio estético, una experiencia para los sentidos. Aunque en un comienzo la finca aparece como un refugio, como un opuesto al gran caos de la ciudad, es además la realización espacial de un pequeño mundo, con sus propias reglas, privado, una utopía espacial donde, para alcanzar la verosimilitud en la que se juega muchas veces el arte, el protagonista va nombrándolo todo con palabras específicas, exactas. El extrañamiento que producen sus formas en los visitantes es el primer síntoma de la condición extraordinaria de aquel lugar. Sus habitantes juegan con las formas de la casa, con los ángulos de la visión que ofrece esa parte de la cordillera para convertir la vida diaria en un deslumbramiento perpetuo. Hay una estetización del ambiente y de la experiencia cotidiana. Pero no se trata de convertir el territorio en un lugar agradable sin más, sino que allí tiene que caber todo. Un arca de Noé del espacio americano, un lugar de redención personal, una crítica al presente.

La excesiva fertilidad de la tierra no tiene un propósito definido. El producto de las plantas de café, de los frutales, se pierde en la bodega. Porque comerciar con ellos sería abrir de alguna forma las puertas al exterior, crear una fuga constante que negaría el aislamiento que se busca. No se trafica con los elementos internos. Inclusive, dentro de esta estructura social cerrada hay un nuevo modelo educativo que el protagonista le va mostrando a su hijo.

Por su parte, Pilar, la que se parece a una garza, empieza su labor artística pintando lo más obvio, como si fueran los primeros esbozos de un niño sin conciencia del arte. Gatos, palomas, casas, plantas. Los murales se hacen cada vez más sugerentes, sin dejar de ser retratos vivos de la realidad que se vive allí. Como en un juego de espejos, llega un punto en que la mujer se dibuja, de espaldas, pintando el cuadro que está ejecutando en ese instante. Esta autoconciencia del arte, que aparece ya como representación, constituye un nuevo elemento en los ciclos de la ficción que plantea la novela. Es un juego frecuente, como el de las cajas chinas, que introduce una nueva lógica de un arte que si bien sigue siendo un oficio desinteresado, un juego natural, aún opera bajo la lógica de un arte, hecho para todo menos para dejar un legado, para inscribirse en una tradición, para renovar las formas. Hay perspectiva, pero se trata de un aficionado. En las dos novelas donde el arte es ya el arte de un profesional, presenciamos un cambio en la concepción de un arte tardío, que ya es muchos más consciente que el arte vivencial, crudo, de *Primero estaba el mar*, el mimético, todavía un juego, de *Los caballitos del diablo* y se convierte en un ejercicio donde se juega el sentido. Un sentido que no es meramente el del concepto sino, tal vez, el de un más allá de las formas, un espíritu, una luz inalcanzable, algo así como una oscuridad sin formas definidas, lugares y objetos que expresan la paradoja entre dos opuestos. Es decir, un arte elaborado, preocupado por la técnica, pero que sigue

preocupado por alcanzar algo más allá de sí mismo, que quiere dibujar los límites, estar al borde de su posibilidad.

IV. Verdor

Para empezar con la primera caracterización de lo que en Verdor, el primer cuento de su libro *El rey del Honka-Monka*, vendría siendo una evolución, una madurez del arte, hay que dibujar el horizonte artístico desde donde el protagonista aborda la cuestión de la pintura. Digo evolución porque la transición de lo que parece ser aquí toda una poética personal sigue un camino bien trazado. Todos los abordajes anteriores, desde la crítica al gran arte, el arte vivencial en respuesta al anterior, un arte ornamental en *Los caballitos del diablo* que es ya juego y representación, hasta la aparición del artista que tiene una relación vital, casi redentora, con la obra, parecen tener como principio la concepción de un arte donde no hay un compromiso diferente al que se establece con la propia interioridad. Es decir, detrás de la composición no existe ninguna obligación de orden moral, ni religioso –aunque a González sugiere que hay un horizonte místico (la luz, la entidad espiritual en que deviene el mar) en sus novelas. Nada exterior puede perturbar el espacio íntimo donde de nuevo el autor recupera su lugar preponderante. Y lo recupera porque la composición del personaje novelesco permite rastrear las relaciones entre su individualidad y su arte. No hay allí distancias porque lo que se pinta es lo que el observador vive como asombro, lo que impacta su mirada, lo que afecta su interioridad. Su experiencia de la vida no se puede separar de su ejercicio expresivo; son, ambos, uno solo. Es la indistinción entre el creador y lo creado.

El de verdor es un artista preocupado por la luz o la falta de ella, por una libertad más allá de lo material, por la superación del dolor en el arte. Y esta preocupación es en todos los casos de orden vital. Es decir, si su arte logra o no capturar la oscuridad, la luz, la libertad, es también lo que permite que su concepción del mundo pueda avanzar o no hacia un equilibrio personal. Verdor es algo así como una síntesis vigorosa del mundo novelesco de González, un relato donde

se reconcentran los problemas esenciales de su obra. Pero, sobre todo, es allí donde se puede observar todo el recorrido que se ha venido señalando en una sola historia, en un único personaje. El abandono de todo pasado, el alejamiento del medio artístico, comienzan con el mismo espíritu reaccionario que vemos en J., en este caso desde la perspectiva del pintor.

Visitaron a un amigo pintor que se vestía de negro, llevaba el pelo muy corto y usaba una gotera de oro en una oreja pulcra y rosada como un caracol. Tenía un estudio grande, donde producía cantidades abrumadoras de animales como electrizados sobre fondos de colores primarios. Después de dos tragos empezaron a recorrer el estudio mirando esa serie infinita de imágenes (vendidas, ciertamente, mucho antes de que empezaran a ser pintadas).

-Esto es lo que es es una puta fábrica- dijo él y Lucía lo miró con ojos muy abiertos. (González, Honka 18)

Aquí se va dibujando, por oposición, cuál es la postura del artista frente al arte. Sabemos, por el fragmento, que rehúye toda forma repetitiva, casi mecánica de producción: un arte y un método, pura reproducción, pura mercancía. Del repudio a la desidia, el personaje se va borrando, buscando el olvido de su mundo anterior. Aún de su familia recibe postales. Los artistas, en cambio, lo dejan de invitar a todo evento. Él ya no siente la necesidad de censurarlos.

Ni siquiera pensó que resultaría difícil entenderse con gente demasiado inteligente, que el buen gusto de una rebeldía aparente iba a hastiarlo o que las mínimas formas convencionales de trato irían a resultarle insoportables. En un tono neutro dijo, sin más, que no quería ir; miró con sencillez al pintor de animales electrizados, como se mira o entiende un cactus o una rosa, le dio la espalda y lo olvidó por completo. (González, Honka 23)

Los conflictos, el dolor, la decisión, en este caso, de abandonarlo todo-familia y trabajo como gran artista- no afectan la íntima necesidad de continuar con el dibujo. Por el contrario, en

el deseo por hundirse en el anonimato y la pérdida de sí mismo lo único que sobrevive, que no se deja a un lado, es la necesidad de continuar con la pintura. No es prescindible porque no se trata de una actividad cualquiera, si no que es el ejercicio primordial para hallar el vínculo roto entre el mundo y el personaje. El dibujo es esa conexión latente que nos muestra que aún el protagonista es capaz de mirar. Si solo es capaz de observar el lado oscuro, no por ello está libre de toda relación con el mundo. Si no fuera por esta cercanía que hay entre lo que vive y lo que pinta, se podría aseverar que su único deseo consiste en evadirse de la realidad ordinaria para caer en el vacío y dolor, en la muerte.

Ahora que están libres de todo comercio, de toda crítica, sus dibujos sobre bares oscuros y sucios empiezan reflejar la oscuridad sugerente de las formas que se presienten en aquellos sitios. La gente que los mira, asombrada por su maestría, le ofrece dinero a cambio. Sin utilidad aparente, su arte es un pasatiempo elaborado con buena técnica, con la misma relación espacial entre arte y mundo que vemos en *Los caballitos del diablo*. Inclusive el material sobre el que están plasmadas las imágenes es un material pasajero, nada resistente –servilletas- que funda la equivalencia con la necesidad del arte de volver a su realidad más cruda, a su descomposición. De no diferenciar el arte de los objetos corrientes. Una higiene moral de la obra que la mantiene alejada de la suciedad del mundo artístico con su pétrea realidad, con la obsesiva pulsión por superar el paso del tiempo con un arte que perdure. Los motivos naturales regresan cuando sube a un hotel en las montañas donde se propone trabajar un poco para recuperarse de su creciente debilidad por el contacto con la calle.

Cerca de la bodega donde se guardaban las herramientas, un cerezo alcanzó los últimos límites posibles de color. Los pétalos caían a la tierra entre bulla de pájaros y revuelo de insectos. De pie frente al caballete rústico que había construido, él empezó a dibujar la

multiplicidad caótica y minuciosa de hojas secas, los entreveros de pasto y tierra, las flores a medio podrir que se extendían donde el árbol daba sombra. (González *Honka* 55).

Como si se avisara, en Verdor, el obsesivo trasegar de David a través de la luz y la pintura, vemos ya en el personaje que lo precede una fijación semejante, que invoca los mismos elementos. La luz, esa preocupación inmaterial que debe ser captada, es la misma luz que recorre toda su poesía, todas sus novelas, y se expresa con toda su potencia en *La luz difícil*. Y su repetida aparición tiene que ver no solo con que sea lo que nos permite ver con intensidad las formas del mundo, pues también la oscuridad es sugerente, sino que en ella habita el gran contraste. Aquí la luz es apenas un vestigio tragado por la oscuridad, ganado por las tinieblas.

Sus dibujos se habían hecho un poco incomprensibles y abstractos. Eran, sin embargo, las últimas vibraciones de la luz al ser tragadas por los oscuro. Y si uno miraba con detenimiento podía vislumbrar formas humanas que respiraban en la oscuridad apenas un poco más allá de la agónica porción de luz donde todavía era evidente una columna o el inicio de un tramo de escaleras. (González *Honka* 40-41).

Aunque el problema de la luz es llevado al límite en *La luz difícil*, ya en Verdor adquiere toda su resonancia. Sólo se llega a ella a través de un proceso de purificación de la experiencia, de abandono consciente de las fuerzas anquilosadas de la rutina humana. El vértigo y el caos, son una etapa en el devenir, en el arco de transformación del personaje. De la vida normal al rompimiento con toda norma y toda convención social, muchas veces rayando con la anarquía y la miseria, se llega, tras un difícil ascenso que posibilita el arte en este caso, al equilibrio. Pero muchos de sus personajes se quedan en el camino. Dos de ellos, extrañamente los pintores, completan el amplio ciclo de un regreso en vida – digo en vida porque J., el de *Primero estaba el mar*, lo alcanza en la muerte y la unión con la matriz esencial del universo que es el mar fecundo- al camino medio entre la luz y la sombra, entre el peso del dolor y la libertad del arte.

Esta experiencia afecta igualmente a sus obras. Por eso en la última obra del personaje de Verdor asistimos al cierre de la brecha entre la obra y la vida. El pintor se lanza a las calles a pintar sobre grandes murales la creación del hombre. El primer intento es una copia perfecta de “una pintura famosa donde Dios, terrible como siempre, arranca a Adán del barro. El color dominante era el de la tierra; el hombre, parte barro, parte raíces, parecía gemir bajo la tortura de su propia creación.”(González, *Honka* 63). Ya ha superado todo rechazo al arte y cuando se encuentra, en la calle, al de “la puta fábrica”, le sonríe, se alegra por su éxito.

Deja un sombrero viejo a sus espaldas mientras reproduce, con pequeño cambios, la misma imagen de la creación. Se voltea, se mete el dinero que los transeúntes dejan en el fieltro oscuro y paga una habitación en un hotel de mala muerte para volver al otro día a recrear el mismo paisaje. Ya no hay contradicciones en su arte porque está por encima del repudio a su presente y porque acepta, sin volverlo mercancía, el dinero que voluntariamente le ofrecen los caminante por la visión de una obra destinada a desaparecer todo los días, a cambiar sus formas. Es además, un dinero que desaparece al día, sin acumularse, sin volverse repetido como el arte al que nunca quiso entregar su tiempo. “Entonces empezó a dibujar de memoria y la pintura fue cambiando. Después de varios meses la figura de Dios, abuelo aterrador, desapareció casi por completo y terminó, desdibujándose, transformada en una luz que podía ser la de un amanecer o un atardecer. Ahora daba la impresión de que Adán, crispado y angustiado, emergía por sí mismo de la tierra.”(González, *Honka* 63).

Deja las calles para vivir en un lugar sin lujos, pasa de un arte de formato menor en servilletas a las grandes superficies de los muros de la calle, de una estética dominada por los tonos opacos y las pocas figuras a la luz y al color, a la exuberancia y al verdor de un paisaje edénico, adánico. Sigue bebiendo, observando el agua de los ríos bajando hacia el mar. Tiene sus amigos en la

calle, donde nada tiene que mostrar, amigos que incluso aceptan su silencio. Pero todo esto se logra después de que su obra ha dado el giro completo. Ya se ha liberado de la opresora mano de Dios, ha emergido por sí mismo de la tierra y ahora “la cara atormentada del hombre se suavizaba hasta alcanzar la paz del sueño y lo que había sido barro se volvía ciénaga. Adán, en paz, se deshacía. Crecía la vegetación.”(González, *Honka* 64). En esta disolución del yo su figura se ha tornado inmaterial, el hombre se ha desvanecido. Cuando su mural ha alcanzado el color, que no es más que la luz en sus diferentes manifestaciones, el pintor alcanza una suerte de iluminación tranquila, sin sobresaltos ni grandes paradojas. Un equilibrio en la humildad, en el trabajo, en la habitada soledad. No parece absurdo entonces transcribir aquí el cuento anónimo chino “el paisajista” para intensificar la unidad entre arte y vida.

Un pintor de mucho talento fue enviado por el emperador a una provincia lejana, desconocida, recién conquistada, con la misión de traer imágenes pintadas. El deseo del emperador era conocer así aquellas provincias. El pintor viajó mucho, visitó los recodos de los nuevos territorios, pero regresó a la capital sin una sola imagen, sin siquiera un boceto. El emperador se sorprendió, e incluso se enfadó. Entonces el pintor pidió que le dejaran un gran lienzo de pared del palacio. Sobre aquella pared representó todo el país que acababa de recorrer. Cuando el trabajo estuvo terminado, el emperador fue a visitar el gran fresco. El pintor, varilla en mano, le explicó todos los rincones del paisaje, de las montañas, de los ríos, de los bosques. Cuando la descripción finalizó, el pintor se acercó a un estrecho sendero que salía del primer plano del fresco y parecía perderse en el espacio. Los ayudantes tuvieron la sensación de que el cuerpo del pintor se adentraba a poco en el sendero, que avanzaba poco a poco en el paisaje, que se hacía más pequeño. Pronto una curva del sendero lo ocultó a sus ojos. Y al instante desapareció todo el paisaje, dejando el gran muro desnudo. El emperador y las personas que lo rodeaban volvieron a sus aposentos en silencio. (*El paisajista*)

No es raro entonces que de nuevo la estética oriental, que no percibe las oposiciones entre arte y vida, sirva acá como un apéndice del cuento de González. Además del gran formato (en donde debe caber la totalidad de un mundo) y la desaparición del cuadro, vemos la unidad entre el observador y lo observado en la obra. Sólo en ella se logra esa libertad, esa disolución del yo que nos acerca al arte como el lugar por excelencia de la transformación de la materia del mundo en sentido.

Ya vimos que los personajes que se limitan a expresar su descontento con su estado y el estado general del mundo en la naturaleza, que buscan además en ella la vitalidad de la experiencia auténtica, no logran, o lo hacen a medias, la claridad y la superación de la culpa, de la angustia. Entre ellos tenemos a J., a Horacio, a él que se pierde entre sus cafetales. No lo alcanzan porque ya la naturaleza no es el refugio perfecto, ese lugar anterior a todas las cosas que nos recupera de la descomposición del mundo. Ya no alcanza esa función porque no es una naturaleza libre sino domesticada por el trabajo del hombre, por la posesión y la privacidad. La selva es también negocio para J., el paraíso artificial de *Los caballitos del diablo* es abundancia controlada, es jardín. El mar, el lugar al que se va a morir. Y, al mismo tiempo, el mar “era la madre”. Si se mira con detenimiento, el epígrafe de la mitología Kogui que aparece en *Primero estaba el mar* explica, al menos en parte, el cambio que hay entre las primeras imágenes de la creación en Verdor, con un dios paternal y cruel, y las últimas imágenes en donde lo que se impone es la naturaleza. Es decir, ya desde su primera novela González nos plantea que el por qué de la noción de naturaleza en sus personajes como el espacio de la redención, del encuentro. Pero en su descripción del fracaso del protagonista vemos que este paraíso es un imaginario destinado a nunca

completarse sino se comprenden los ritmos de la vida, si no entendemos la realidad social que queda siempre como trasfondo.

La familia

Hay además del arte, otro motivo primordial en la consecución del equilibrio: la familia. Hay cierta tendencia en las novelas de Tomás González a representar la vida familiar como una dificultad de la que no se pueden evadir por completo sus personajes. La familia es el peso de la culpa, de los problemáticos negocios en común, del juicio a sus posturas radicales. Es una fuerza, muchas veces vivida como malestar, que los jalonea hacia su pasado, imposibilitando el surgimiento completo de la facultad transformadora de la experiencia y de la nueva visión, la anhelada libertad de una nueva perspectiva que se vive como avance hacia una amplitud de la mirada y la experiencia. Sólo el personaje de Verdor y David, los dos pintores, tienen esta abierta posibilidad. El primero porque voluntariamente decide romper con todo lazo existente y David porque es el único que sobrevive a la tragedia familiar de sus parientes directos. Y solo, en la finca de la mesa, escribiendo sobre su pasado con la distancia necesaria que necesita todo evento doloroso, como la muerte de un hijo, reducido a un espacio muy limitado exterior e interiormente- pues su visión disminuye y ya no le permite casi ni escribir ni moverse largas distancias sin ayuda- en esa soledad y esa quietud, atento sólo a las formas onduladas que le ofrece la luz y el sonido de su mundo exterior, alcanza esa relación de intimidad con su pasado, con su presente que le permite el equilibrio.

V. *La luz difícil*

David es entonces la figura culminante de una serie de acercamientos variados pero ordenados que tienden hacia una concepción progresiva de la obra de arte. La obra se percibe ya, en este instante, tras haber pasado por un proceso de delimitación de sus problemas y posibilidades, como un espacio donde hay una cantidad de matices rastreables en lo que vendría siendo una actitud vitalista de sus personajes hacia el objeto artístico. Digo matices porque no en todos comprobamos la misma relación cercanía-lejanía; pero sí, en cambio, una presencia permanente que lo hace –al arte– ineludible para hablar de la obra de González. En *La luz difícil*, tal vez los motivos de todo lo anterior se hacen más visibles. En primer lugar porque estamos ya frente a un pintor consumado, que escribe, en un tiempo futuro (2018), sobre su obra y su vida. También, porque el narrador en primera persona le permite hacer una suerte de confesión de sus motivos íntimos, de los hilos que mueven su sensibilidad. Hay un movimiento constante en la narración entre pasado y futuro que da cuenta de la evolución de la mirada del pintor, de la lucha con el pincel y con el dolor de la muerte de su hijo Jacobo, de su esposa Sara. Tenemos los episodios de un pasado narrado por un viejo melancólico, de un presente que es mera evocación de lo que ya no pudo ser pero que vive gracias a la actividad de la escritura, que es memoria, fragmento, pero también un volver a vivir ese pasado con la ventaja, el paliativo que nos ofrece la distancia sobre los hechos. Por eso la escritura no está separada, ni siquiera como recuerdo, de la experiencia. No sólo por evocarla sino porque en la escritura se vuelve a vivir el hecho trágico como dolor, como melancolía.

Allí, en esa obra que escribe David como sustituto de su verdadera vocación que es la pintura, hay una descripción pausada, a veces obsesiva, de las imágenes que fueron ya pintadas, de las que están inconclusas, de las que ya no pudieron ser. Y ya no sólo de las imágenes sino

también del sentido que las mueve o que persigue el artista al pintarlas. Lo que quiere decir que aquí las especulaciones sobre la madurez del arte están justificadas -no del todo, claro- por el narrador y por las cortas explicaciones que se hacen de cada obra. Digo madurez no porque sea la conclusión de un proceso que puede tomar rumbos diferentes en las novelas que puedan venir después de *La luz difícil*, sino porque es la etapa donde se alcanza con toda seguridad (pues David nos lo hace saber) que el arte esté tan vivo, tan interiorizado, que afecte la experiencia. La experiencia está tan involucrada con el arte que afecta la obra. No hay distinciones, a pesar de las que hacen los críticos sobre la obra de David, entre lo que vive el personaje como asombro y la imagen o la escritura, entre la superación del dolor y la búsqueda de la luz en la vida y en el lienzo. No nos interesa el resultado o la recepción de aquella obra, que en algunos casos puede parecer fría a los críticos, tanto como el vínculo, la satisfacción del artista cuando sabe, por una cuestión muy intuitiva que consiste en conocer hasta dónde puede el arte acercarse a lo inmaterial, que ha terminado, que se logró plasmar con la misma intensidad con que se vivió el objeto. Por eso, el cuadro central de su obra, en el que se juega por completo su búsqueda más importante, es un tratado extenso sobre la luz. Es una luz que ofrece resistencia porque primero debe pasar por un proceso de interiorización antes de pasar al cuadro. Es ante todo una búsqueda de orden espiritual: romper los límites de lo físico para poder acceder a un sentido superior en donde se juega un conocimiento más allá del intelecto.

Y la luz cobra mucho más sentido cuando vemos que David sufre de claustrofobia, que además en su vejez lo atormenta un problema irreversible que compromete la pérdida de la vista. También en las metáforas para expresar el dolor de la futura eutanasia de Jacobo, David habla de una llama interna, que cambia de color según la intensidad del dolor, parecida a una zarza ardiente, que lo consume. Es una llama, todavía no una luz, que hace su entrada para poder

hablar de lo inexpresable. Ambas nociones, la de la llama que quiere representar el dolor y la de la luz que quiere expresar el infinito, casi la videncia, son inefables. Una, la llama, difícil de nombrar con el lenguaje escrito; la otra, la luz, difícil de alcanzar en la pintura. “Pensaba pintar una serie de cuadros grandes, con detalles de la estructura y las flores desde ángulos que sacudieran las jerarquías de tamaños y perspectivas, y me liberaran del yugo que impone el orden obligado de mirar hacia afuera o hacia adentro. Era como si yo buscara salir de un encierro y estuviera a punto de alcanzar la luz, para respirar mejor.” (González, *Luz* 21).

La relación lejanía-cercanía la permite la obra de arte. Es a través de ella que se posibilita este movimiento entre lo que aparece y lo que se esconde. Lo que se deja apenas entrever por un instante pero que vuelve a su lugar innominado, a ocultarse para volver a ser dificultad. No es algo, sin embargo, que permanezca. Es por esto que el arte se vive como dificultad: porque le cuesta reproducir con la misma intensidad el momento vivido, porque tiene una relación con lo que se le oculta, en este caso la luz, que es problemática. El primer obstáculo es la esencial resistencia del instante a revelarse. Una vez que esta visión, gracias al ejercicio constante de la mirada sobre los objetos, se alcanza, viene una nueva traba: cómo plasmar con la misma fuerza el instante en la obra. Esta es la razón por la cual la luz es tan difícil. Como el artista no siempre tiene acceso a esta armónica adecuación entre el mundo, la visión y la obra, muchas veces tiene que conformarse con sugerir, rodear, acercarse, tantear. Conformarse, resignarse con humildad al límite que le impone el elemento con el que trabaja: la pintura y el lenguaje.

Por eso muchas veces hay un movimiento, un cambio en relación a lo que se quería representar: En la escritura de la novela, el gran dolor de David pasa a ser melancolía. La luz pasa a ser satisfacción personal porque se alcanzó, al menos en un par de ocasiones muy fugaces, su avistamiento. En su magnitud nos comunica nuestra insignificancia. Nos deja el asombro. Pero

este más allá de las formas al que me refiero no tiene ninguna relación con la apertura de una vida espiritual después de la muerte. Pues David, cuando ya es consciente de haber sido testigo de la luz que se le revela a los sentidos intensificados, no cree en la otra vida. Cree más bien en alcanzar el equilibrio que consiste en estar atento al presente, en obtener la savia pura de la experiencia en todos los instantes, en maravillarse de la presencia del dolor y la alegría, el sonido y el silencio, la luz y la sombra.

Vuelvo sobre la desintelectualización porque en David la pérdida de la visión es la puerta hacia la agudización de otros sentidos como el oído y el olfato. Y el mundo entra por esas puertas que tienen la capacidad de generar lo más sencillo antes del concepto y la imagen: la sensación. Es tan radical este desplazamiento de la imagen al sonido que compromete la visión de mundo de David. El mundo ya no es imagen sino otra cosa. “La verdad no existe, además, y el mundo es sólo música” (González, *Luz* 22). Sigue siendo armónica la conexión del personaje con el mundo pues la realidad que percibe, que podría ser ruido e inarticulada vaciedad, es pura cadencia. Su escritura se va volviendo cada vez más etérea, perdiendo, cuando se atreve a dejarse llevar por las frases contundentes, toda relación con la materia. Los adjetivos tienden a mostrar esta tendencia a desintelectualizar el mundo y las palabras, a convertir en paradoja cualquier vivencia: ilusión, música y silencio, esquivo, ondulante, fluir, inestable, interior, indescriptible, deleite sensual, alegría espiritual, sencillez, el tiempo es materia elástica, disolución, presencia, abismo, luminosidad, infinito, luz sin formas.

Los demás sentidos, en la novela, tienen una conexión con el cuerpo aún más directa que la vista, pues la visión antes que nada es imagen, representación de la realidad. En cambio el sonido simple –no articulado, es decir, el discurso, pues en él también hay ya representación–, como por ejemplo el de los grillos en la noche o el granizo la finca de la Mesa, producen en

David relaciones internas más potentes, sensaciones más sugerentes e inmediatas. “Es muy raro que en la mesa caiga granizo. La primera vez que me toca en dieciséis años. Es el estruendo mismo de la luz. Difícil vivir algo más hermoso. Es la destrucción del yo, la disolución del individuo. El aire huele a agua y a polvo y uno no es nadie. No se oye ni para escribir.”(González, *Luz* 31).

Es la contemplación, la suspensión del intelecto. Silenciada la mente, sin lenguaje, solo atento al olor y al sonido, David logra cierta comunión con el instante donde ya no se está buscando provecho. Y cuando tiene que reaparecer la escritura, de nuevo el yo, el artista que cuenta la experiencia, no hay otra forma de buscar un efecto similar en el lector que apelando a los sentidos. En su artículo *Naranjas en el suelo*, Oscar Campo, hablando sobre la luz difícil, se concentra en la recepción por parte de los reseñistas de esta obra de González (en los que hay una suerte de común acuerdo en cuanto al asombro que produce su lectura) para buscar un acercamiento al concepto de lo sublime que, según él, “No es la experiencia directa de ese dolor lo que produce el sentimiento de lo sublime, ese asomarse al precipicio de lo infinito, sino la suspensión de la amenaza.”(167). No sin razón Campo señala que la conciencia de la muerte, que viene del choque entre el conocimiento de la finitud humana y la infinitud del tiempo, ese abismo, posibilita un cierto placer terrible en el artista, cierta sensación paradójica que vivifica su presente. En cuanto al efectismo en el lector de las imágenes que contienen esta paradoja entre vida y muerte y la sensación de sublime a la que se refieren sus reseñistas, parece que hay allí más bien un placer derivado de un lenguaje que va volviendo inmaterial toda referencia del mundo. Ya vimos el uso repetitivo de las palabras que van sugiriendo con mayor frecuencia la disolución del mundo. Además hay un marco general, la preocupación por la luz, que afirma está

búsqueda de carácter personal que no se conforma con las formas de la realidad. De todos modos hay que insistir sobre los ecos de una realidad histórica difícil que mantiene su presencia.

El tratamiento del tiempo, del que se dice en la novela que es materia elástica, es un tiempo que rehúye toda concepción cronométrica del transcurrir (en *La historia de Horacio* el tiempo, marcado por el ritmo de la fecundación, del nacimiento y la formación perfecta de los órganos vitales de los terneros dentro de las vacas, vuelve de nuevo a pertenecer al mundo orgánico. El tiempo es el tiempo de la vida). Esta combinación de elementos (luz inmaterial, tiempo elástico), desmontados aquí de su percepción estática y categórica tradicional, conforman aquí esa desintelectualización del arte. Es decir, la desintelectualización de unos conceptos que vuelven a pertenecer a sus ámbitos misteriosos, incomprensibles.

VI. Conclusiones

Con la aparición de la obra de González vemos la transformación de una poética bien definida que responde a una situación contemporánea del arte y que tiene, sobre todo, un conocimiento claro de sus límites. El objetivo de esta tesis no es intelectualizar, hacer comprensible, una obra de posibilidades todavía incapturables por la cercanía temporal con una propuesta literaria que apenas se está dando a conocer. Estamos frente a un arte capaz de expresar problemas diferentes, de enfrentar la paradoja, de mantener una pulsión con un más allá de las formas materiales. Es decir, de una obra que siempre deja una posibilidad abierta, que no concluye, que no es definitiva en el tratamiento de los temas. Ya vimos que en González el arte puede ser la realidad y confundirse con ella o es potencia que rompe, que excede, que muestra la luz, la abismal oscuridad. No hay concesiones medianeras, no es posible un arte que entrañe un motivo ajeno a la individualidad, a la búsqueda interior del artista.

En la obra de González la figura del artista cobra de nuevo toda su luz, toda su importancia, porque en él habita la contradicción, él es el que vive la intensidad de la lucha entre lo vivido y lo representado, queriendo siempre borrar su frontera, alcanzar la suprema unión de los opuestos. Y lo vive como angustia o como júbilo, haciéndonos saber que en su tarea no se juega solamente el producto final, material, la obra, sino también el sentido que lo mantiene vinculado a este mundo.

Lo que es interesante en esta posición frente a la obra, frente a los artistas, es que corresponden a la forma de acercarse a la escritura de González. En este afán por dibujar sólo lo que muestre la pulsión entre dos elementos que siempre se han pensado como opuestos, luz y sombra, caos y forma, muerte y vida, corresponde al método de presentarse de su literatura, a su

gran temática. Y no se trata ni de alcanzar un grado de complementariedad absoluta ni de unificar los opuestos, sino de habitar su lugar intermedio, su equilibrio de nuevo, en donde ambos en un solo objeto se manifiesten. Con esto quiero decir que su modo de problematizar la novela y la escritura es también el método del artista-personaje. David sale a las calles neoyorkinas a cazar con su mirada objetos que representen este abismo inabordable muchas veces desde la palabra, posible en la pintura. Es como si la pintura lograra captar no sólo la diversidad del objeto sino también el espíritu de lo que el artista quiere comunicar en ella. En la construcción del personaje novelesco el autor siempre busca mostrar, en una individualidad, los extremos de un conflicto: En Abraham entre bandidos, aparece el bandido capaz de gestos completamente humanos. El bueno-malo. En la historia de Horacio, Horacio es el personaje que escenifica la disolución del problema entre el exterior y el interior; J. está entre el gozo de la naturaleza y el colono, el hombre de negocios, El de *Los caballitos del diablo* se mueve entre la redención y la culpa.

Hay un intento por encontrar un equilibrio entre los opuestos. Intermedio que esta ya sugerido en el título de muchas de sus obras: Manglares, “lugar hediondo y deslumbrante”, lugar donde se cruzan “muerte y vida”. Abraham entre bandidos, Nombre bíblico, hombre bueno, entre bandidos. *Los caballitos del diablo*, “Del latín científico libellula, diminutivo de libella, que los es a su vez de libra, de balanza; se aplicó a este insecto porque se mantiene en el aire como en equilibrio” (González *caballitos* 141). *La luz difícil*, luz esquiva pero presente. Ese lugar intermedio está atravesado por un conflicto en pugna por el equilibrio. Del equilibrio, que se juega en dos lugares hartos transitados por los hombres, arte y naturaleza, hay una versión más eficaz para acercarse a la experiencia del sentido: la imagen, la pintura.

Si bien este trabajo apela a una comprensión de una propuesta muy delimitada que consiste en trazar una concepción del arte en la obra de González, (tema que, por supuesto, no se agota aquí) todavía quedan interregnos sin resolución. Todo intermedio es vacío por llenar y su obra está repleta de este vaciamiento de las concepciones totales. Este es apenas un primer acercamiento que busca entender las dimensiones de esta forma de narrar que durante todo este trabajo se ha titulado “la desintelectualización del arte”.

Encarnar la paradoja, escribir muy apegado a los sentidos, eliminar las jerarquías entre los que es contable y lo que no, contar la historia de seres sin grandes facultades pero no por eso menos vigorosos, perseguir la revitalización de la obra de arte es, aquí, lo que se ha venido llamando una desintelectualización del arte.

Bibliografía

Báez León, Jaime Andrés. *Dos novelas de Tomás González*. Bogotá: Cuadernos de literatura N 27, 2010. Pag 200- 223 Impreso.

Borges, Jorge Luis, *Arte poética*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. Pags. 37-59. Traducción de Justo Navarro. Impreso

Brecht, Bertolt. *Poemas y Canciones*. México: Alianza Editorial, 1984. Impreso

Campo Becerra, Oscar Daniel. *Naranjas en el suelo*. Bogotá: Literatura: Teoría, historia y crítica, Junio 2012. 159-182. Impreso

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Colombia: Alfaguara, 2007. Impreso

Gómez Dávila, Nicolás. *Escolios a un texto implícito selección*. Bogotá: Villegas editores, 2001. Impreso

González, Fernando. *El remordimiento*. Medellín: Otraparte, 2012. Web. 18 de Noviembre de 2012.

González, Fernando. *Si uno viviera*. Medellín: Otraparte, Archivo Fernando González, voz, 2012. Web. 15 de Diciembre de 2012.

González, Tomás. *Los caballitos del diablo*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2006. Impreso

---. *La historia de Horacio*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2006. Impreso

---. *La luz difícil*. Bogotá: Alfaguara, 2011. Impreso

---. *Manglares*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2006. Impreso

---.*Primero estaba el mar*. Bogotá. Punto de lectura, 2011. Impreso

---.*El rey del Honka-Monka*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2006. Impreso

---.La redención humana: John Galán casanova entrevista a Tomás González. Revista El Malpensante: Bogotá, 2011. Edición Num 122. Impreso

---. *Entrevista a Tomás González*. Periodismo y literatura.Blogger.2011. Web. 15 Agosto de 2011.

Heker, Liliana. *Prólogo. Cuentos escogidos de Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Alfaguara, 2008. Impreso

El paisajista. Ciudad Seva, 2012. Web. 18 de Agosto 2012

Paz, Octavio. *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1985. Impreso

Schultze-Kraf, Peter. *Homenaje a un pionero: Traducir a Tomás González es más difícil que traducir a García Márquez*!. Por Nelson Freddy Padilla. *El espectador* en internet, 13 octubre 2012. Web. 10 de Diciembre de 2012.